

Andreas Huyssen

En busca del futuro perdido

Cultura y memoria en tiempos de globalización

SECCIÓN DE OBRAS DE HISTORIA

EN BUSCA DEL FUTURO PERDIDO

Traducción de
SILVIA FEHRMANN

ANDREAS HUYSSEN

EN BUSCA DEL FUTURO PERDIDO

Cultura y memoria en tiempos de globalización



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en español, 2001
Primera reimpresión, 2007

En tapa: Anselm Kiefer, *Bruch der Gefässe*, 1990

El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Av. Picacho Ajusco 227; 14200 México D. F.

ISBN: 978-950-557-413-1

Se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2007, en Grafinor S. A., Lamadrid 1576, Villa Ballester, Buenos Aires, Argentina.

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Prólogo y agradecimientos

El tiempo y la memoria, la identidad nacional y el trauma histórico, la vanguardia y el modernismo, las ciudades, los medios y la representación han sido centrales en mi trabajo crítico sobre literatura, arte y cultura desde la década de 1960. Los ensayos que integran este libro fueron escritos en la década de 1990, década en la que se asistió en el mundo entero a una explosión sin precedentes de la cultura de la memoria. La década que siguió al colapso de la Unión Soviética y al fin de la Guerra Fría, a la caída del muro de Berlín y a la reunificación alemana, al fin de las dictaduras militares latinoamericanas y del *apartheid*, nos deparó Internet, los mercados globales y una triunfante ideología neoliberal. Pero también engendró nuevos nacionalismos asesinos y destructivos con su secuela de limpiezas étnicas, generó fundamentalismos religiosos, fuimos testigos de guerras libradas en nombre de la memoria y de los derechos humanos. En cambio, este fin de siglo no generó una nueva visión del futuro. Da la sensación de que en la actualidad, el pasado es evocado para proveer aquello que no logró brindar el futuro en los imaginarios previos del siglo XX. A su vez, una de las expectativas que se albergan hoy con respecto al porvenir es que corrija los vejámenes y las violaciones a los derechos humanos sufridas en el pasado.

Al mismo tiempo, sin embargo, seguimos careciendo de una interpretación convincente y teóricamente fundamentada que dé cuenta de la reciente expansión de las culturas de la memoria en sus variados contextos nacionales o regionales. Los ensayos que reúne este libro, si bien centrados en primera línea en las geografías del Atlántico Norte y en formas y medios específicos de la cultura de la memoria, buscan esbozar esa interpretación.

Mis deudas intelectuales se han vuelto demasiado numerosas en los últimos años como para enumerarlas exhaustivamente en este contexto. Quisiera sin embargo expresar mi agradecimiento para con mis amigos y colegas de Latinoamérica, quienes, a través de invitaciones, encuentros y diálogos intensos, me brindaron la oportunidad de confrontar mis ideas sobre las culturas contemporáneas de la memoria con un contexto que constituía un desafío por lo alejado de mi disciplina original, los estudios germanísticos y la literatura comparada con centro en Europa.

Vaya pues mi agradecimiento a Hugo Achúgar, Néstor García Canclini, Guillermo Gucci, Silvia Gutiérrez, Beatriz Jaguaribe, Elisabeth Jelin, Enrique Larreta, Daniel Link, Nelly Richard, Adriana Rosenberg, Hilda Sabato y Hugo Vezzetti. Agradezco a Nelly Richard por haber publicado algunos de mis textos en la *Revista de crítica cultural* editada en Chile, y a Catherine David por haberme invitado a exponer tanto en "Documenta X" como en la muestra "City editing", realizada en Buenos Aires en 1999. Gracias a Adriana Rosenberg se publicó uno de mis ensayos sobre Anselm Kiefer en el catálogo de la muestra que en 1997 se dedicó a ese artista en Fundación Proa.

Quisiera reservar mi mayor gratitud para Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann, sin cuya infatigable dedicación este libro no habría salido a la luz. Experta en la mediación cultural y la traducción a través de su labor en el Goethe-Institut, fue Gabriela Massuh quien hizo posible que yo llegara a la Argentina, creando de esa manera un intercambio intelectual sumamente fructífero para mí. Por su parte, Silvia demostró ser la traductora perfecta por su compromiso intelectual y por su gran sensibilidad tanto a las sutiles connotaciones del lenguaje como a las fundamentales intraductibilidades entre las lenguas. Sorteó con bravura el hecho de que algunos textos debían ser traducidos del alemán y otros ensayos del inglés. Por milagro del correo electrónico, revisar la traducción en conjunto se volvió fácil, eficiente y placentero. No habré de olvidar esas marcaciones azules y verdes en los *attachments* que identificaban interrogantes y áreas problemáticas que yo resolvía simplemente pulsando un par de teclas y haciendo clic en el comando "en-

viar". He allí la tan lamentada aniquilación del espacio y del tiempo en su encarnación más benéfica.

Finalmente, agradezco al Goethe-Institut Buenos Aires por su generoso apoyo a la traducción de estos ensayos, y a mi editor, Alejandro Katz, del Fondo de Cultura Económica, quien desde un principio acompañó este proyecto con todo su entusiasmo y lo fue apoyando con suma idoneidad hasta su culminación.

I. Memoria: global, nacional, museológica

1. Pretéritos presentes: medios, política, amnesia

I

Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX. Desde los mitos apocalípticos sobre la ruptura radical de principios del siglo XX y el surgimiento del "hombre nuevo" en Europa a través de los fantasmas de la purificación de la raza o de la clase propios del nacionalsocialismo y del estalinismo, hasta el paradigma norteamericano de la modernización posterior a la Segunda Guerra Mundial, la cultura modernista siempre fue impulsada por lo que podría denominarse "futuros presentes".[1] Desde la década de 1980, el foco parecería haber pasado de los futuros presentes a los pretéritos presentes, desplazamiento en la experiencia y en la percepción del tiempo que debe ser explicada en términos históricos y fenomenológicos.[2]

Sin embargo, el foco contemporáneo sobre la memoria y la temporalidad también contrasta de manera notable con recientes e innovadores trabajos sobre categorías como espacio, mapas, geografías, fronteras, ru-

[1] Debo tanto el título de este ensayo como la noción de "futuro presente" al trabajo de Reinhart Koselleck, *Futures Past*, Boston, MIT Press, 1985.

[2] Naturalmente, la noción enfática de "futuros presentes" sigue operando en la imaginería neoliberal sobre la globalización financiera y electrónica, una versión del paradigma modernizador anterior tan desacreditado, actualizado para el mundo pos-Guerra Fría.

tas comerciales, migraciones, desplazamientos y diásporas, que se realizan en el contexto de los estudios culturales y poscoloniales. En efecto, hasta hace no demasiado tiempo existía en los Estados Unidos un consenso muy difundido según el cual, a fin de comprender la cultura posmoderna era necesario desplazar el foco de la atención de la problemática del tiempo y de la memoria, que se asignaba a las formas tempranas del alto modernismo, hacia la categoría del espacio como una clave para el momento posmoderno.[3] Sin embargo, los trabajos de geógrafos como David Harvey[4] han demostrado que separar tiempo de espacio supone un riesgo para la comprensión plena, tanto de la cultura moderna como de la posmoderna. En tanto categorías de la percepción de raíz histórica y fundamental contingencia, tiempo y espacio siempre están estrechamente ligados de manera compleja; prueba de ello es la intensidad de los discursos de la memoria presentes por doquier más allá de las fronteras, tan característicos de la cultura contemporánea en los más diversos lugares del mundo. En efecto, la temática de las temporalidades diferenciales y la de las modernidades que se dan a diferentes ritmos surgieron como claves para una comprensión nueva y rigurosa de los procesos de globalización a largo plazo, concepción que trata de ir más lejos que una mera actualización de los paradigmas occidentales de la modernización.[5]

Discursos de la memoria de nuevo cuño surgieron en Occidente después de la década de 1960 como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas. La búsqueda de otras tradiciones y la tradición de los "otros" vino acompañada por múltiples postulados sobre el

3 De manera paradigmática, en el clásico ensayo de Fred Jameson "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, núm. 146, julio-agosto de 1984, pp. 53-92 [traducción castellana: "El Posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío", en Fred Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991].

4 David Harvey, *The Condition of Postmodernity* [La condición posmoderna], Oxford, Basil Blackwell, 1989.

5 Cf. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* [La modernidad ampliada: dimensiones culturales de la globalización], Mineápolis y Londres, University of Minnesota Press, 1998, especialmente cap. 4; también la edición especial "Alter/Native Modernities" [Modernidades alter/nativas], *Public Culture*, núm. 27, 1999.

fin: el fin de la historia, la muerte del sujeto, el fin de la obra de arte, el fin de los metarrelatos.[6] A menudo estas denuncias fueron entendidas de manera demasiado literal, pero debido a su polémica confianza en la ética de las vanguardias, que de hecho estaban reproduciendo, apuntaron de manera directa a la recodificación del pasado en curso después del modernismo.

Los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y en los Estados Unidos a comienzos de la década de 1980, activados en primera instancia por el debate cada vez más amplio sobre el Holocausto (que fue desencadenado por la serie televisiva "Holocausto" y, un tiempo después, por el auge de los testimonios) y también por una larga serie de cuartagésimos y quincuagésimos aniversarios de fuerte carga política y vasta cobertura mediática: el ascenso de Hitler al poder en 1933 y la infame quema de libros, recordados en 1983; la *Kristallnacht* –la Noche de los Cristales–, progrom organizado contra los judíos alemanes en 1938, conmemorado públicamente en 1988; la conferencia de Wannsee de 1942, en la que se inició la "solución final", recordada en 1992 con la apertura de un museo en la mansión donde tuvo lugar dicho encuentro; la invasión de Normandía en 1944, conmemorada por los aliados en 1994 con un gran espectáculo que no contó empero con ninguna presencia rusa; el fin de la Segunda Guerra en 1945, evocado en 1985 con un conmovedor discurso del presidente alemán y también en 1995 con toda una serie de eventos internacionales en Europa y en el Japón. En su mayoría "aniversarios alemanes", complementados por el debate de los historiadores en 1986, la caída del Muro de Berlín en 1989 y la reunificación alemana en 1990,[7] merecieron una

[6] Sobre la compleja amalgama de futuros presentes y pretéritos presentes cf. Andreas Huyssen, "The Search for Tradition" y "Mapping The Postmodern" [La búsqueda de la tradición; Mapas de lo posmoderno], en *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* [Tras la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo], Bloomington, Indiana UP, 1986, pp. 160-178 y 179-221.

[7] Veáse Charles S. Maier, *The Unmasterable Past* [El pasado indominable], Cambridge, Harvard University Press, 1988; *New German Critique*, núm. 44, primavera/verano de 1988, edición especial sobre el debate de los historiadores; y *New German Critique*, núm. 52, verano de 1991, edición especial sobre la reunificación alemana.

intensa cobertura en los medios internacionales, que reavivaron codificaciones posteriores a la Segunda Guerra de la historia nacional en Francia, Austria, Italia, el Japón, e incluso en los Estados Unidos y últimamente también en Suiza. El Museo del Holocausto de Washington, planificado durante la década de 1980 e inaugurado en 1993, dio lugar al debate sobre la norteamericanización del Holocausto.[8] Las resonancias de la memoria del Holocausto no se detuvieron allí. Hacia fines de la década de 1990 cabe preguntar en qué medida se puede hablar de una globalización del discurso del Holocausto.

Naturalmente, fue la recurrencia de las políticas genocidas en Ruanda, Bosnia y Kosovo en la década de 1990, década que se alegaba poshistórica, lo que mantuvo vivos los discursos sobre la memoria del Holocausto, contaminándolos y extendiendo su alcance más allá de su referencia original. De hecho, es interesante observar cómo en el caso de las masacres de Ruanda y Bosnia a principios de la década de 1990 las comparaciones con el Holocausto se topaban con la feroz resistencia de los políticos, de los medios y de gran parte del público, no sólo en razón de las innegables diferencias históricas, sino más bien por el deseo de resistir a la intervención.[9] Por otra parte, la intervención "humanitaria" de la OTAN en el Kosovo y su legitimación dependieron en gran medida de la memoria del Holocausto. Las caravanas de refugiados que cruzan las fronteras, las mujeres y los niños abarrotados en trenes para ser deportados, las historias de atrocidades, violaciones sistemáticas y cruel destrucción movilizaron una política de la culpa en Europa y en los Estados Unidos asociada con la no intervención en las

[8] Cf. Anson Rabinbach, "From Explosion to Erosion: Holocaust Memorialization in America since Bitburg" [De la explosión a la erosión: la memoria del Holocausto en América desde Bitburg], *History and Memory*, 9:1/2, otoño de 1997, pp. 226-255.

[9] Obviamente el uso de la memoria del Holocausto como un prisma para los acontecimientos de Ruanda es altamente problemático en la medida en que no puede dar cuenta de los problemas específicos que surgen en el seno de una política de la memoria poscolonial. Sin embargo, eso nunca estuvo en cuestión en la cobertura mediática occidental. Sobre políticas de la memoria en varias zonas del África cf. Ricard Werbner (ed.), *Memory and the Postcolony: African Anthropology and the Critique of Power* [La memoria y la poscolonia: antropología africana y crítica del poder], Londres y Nueva York, Zed Books, 1998.

décadas de 1930 y 1940 y con el fracaso en la intervención en la guerra de Bosnia de 1992. En este sentido, la guerra del Kosovo confirma el creciente poder de la cultura de la memoria hacia fines de la década de 1990, pero también hace surgir cuestiones complejas sobre el uso del Holocausto como *tropos* universal del trauma histórico.

La globalización de la memoria opera también en dos sentidos relacionados entre sí que ilustran lo que quisiera denominar la paradoja de la globalización. Por un lado, el Holocausto se transformó en una cifra del siglo XX y del fracaso del proyecto de la Ilustración; sirve como prueba del fracaso de la civilización occidental para ejercitar la anamnesis, para reflexionar sobre su incapacidad constitutiva de vivir en paz con las diferencias y con los otros, y de extraer las debidas consecuencias de la insidiosa relación entre la modernidad ilustrada, la opresión racial y la violencia organizada.[10] Por otro lado, esta dimensión totalizadora del discurso del Holocausto, tan presente en gran parte del pensamiento posmoderno, es acompañada por otro aspecto que pone el acento sobre lo particular y lo local. Es precisamente el surgimiento del Holocausto como un *tropos* universal lo que permite que la memoria del Holocausto se aboque a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original. En el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria. El Holocausto devenido *tropos* universal es el requisito previo para descentrarlo y utilizarlo como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios. Las dimensiones global y local de la memoria del Holocausto han ingresado en nuevas constelaciones que claman por un

[10] Ese punto de vista fue articulado por primera vez por Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*, y retomado y reformulado por Lyotard y otros en la década de 1980. Sobre el papel central del Holocausto en la obra de Horkheimer y Adorno véase Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment* [En la sombra de la catástrofe: los intelectuales alemanes entre el apocalipsis y la Ilustración], Berkeley, University of California Press, 1997.

análisis pormenorizado, caso por caso. Mientras la comparación con el Holocausto puede activar en términos retóricos determinados discursos sobre la memoria traumática, también puede servir como recuerdo encubridor o bien bloquear simplemente la reflexión sobre historias locales específicas.

Sin embargo, cuando se trata de pretéritos presentes, la memoria del Holocausto y su lugar en la reevaluación de la modernidad occidental no llegan a constituir toda la historia. Hay una serie de argumentos secundarios que constituyen el relato actual sobre la memoria en su alcance más amplio y que diferencian claramente nuestra época de las décadas anteriores del siglo XX. Me permito enumerar algunos de los fenómenos más destacados. Desde la década de 1970, asistimos en Europa y en los Estados Unidos a la restauración historicista de los viejos centros urbanos, a paisajes y pueblos enteros devenidos museos, a diversos emprendimientos para proteger el patrimonio y el acervo cultural heredados, a la ola de nuevos edificios para museos que no muestra signos de retroceder, al *boom* de la moda retro y de muebles que reproducen los antiguos, al *marketing* masivo de la nostalgia, a la obsesiva automusealización a través del videograbador, a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de los documentales históricos en televisión, incluyendo un canal en los Estados Unidos dedicado enteramente a la historia, el *History Channel.* Por el lado traumático de la cultura de la memoria, y junto al discurso sobre el Holocausto cada vez más ubicuo, nos encontramos con la vasta bibliografía psicoanalítica sobre el trauma, la controversia sobre el síndrome de la memoria recuperada, las obras históricas y actuales en relación con el genocidio, el SIDA, la esclavitud, el abuso sexual, las polémicas públicas cada vez más frecuentes sobre aniversarios, conmemoraciones y monumentos, la incesante plétora de apologías del pasado que en los últimos tiempos han salido de boca de los líderes de la iglesia y de los políticos. Finalmente, aunque ya con un tenor que reúne

entretenimiento y trauma, la obsesión mundial por el naufragio de un vapor que supuestamente no podía hundirse, hecho que marcó el final de otra era dorada. En efecto, no se puede afirmar a ciencia cierta si el éxito internacional de *Titanic* es una metáfora de las memorias de la modernidad que perdió su rumbo o bien si articula las ansiedades propias de la metrópolis sobre el futuro, desplazadas hacia el pasado. No cabe duda: el mundo se está musealizando y todos nosotros desempeñamos algún papel en este proceso. La meta parece ser el recuerdo total. ¿Es la fantasía de un encargado de archivo llevada al grado de delirio? ¿O acaso hay otro elemento en juego en ese deseo de traer todos estos diversos pasados hacia el presente? ¿Un elemento específico de la estructuración de la memoria y de la temporalidad en nuestros días que no se experimentaba de la misma manera en épocas pasadas?

Con frecuencia se recurre al fin de siglo para explicar este tipo de obsesiones con el pasado y con la memoria; sin embargo, es necesario indagar con mayor profundidad para dar cuenta de aquello que bien podría denominarse una cultura de la memoria, como la que se ha difundido en las sociedades del Atlántico Norte desde fines de la década de 1970. Esa cultura de la memoria viene surgiendo desde hace bastante tiempo en esas sociedades por obra del *marketing* cada vez más exitoso de la industria cultural occidental, en el contexto de lo que la sociología de la cultura alemana denominó "*Erlebnisgesellschaft*".[11] En otras regiones del mundo, esa cultura de la memoria cobra una inflexión más explícitamente política. En especial desde 1989, las temáticas de la memoria y del olvido han surgido como preocupaciones dominantes en los

[11] Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart* [La sociedad de la vivencia: sociología de la cultura del presente], Frankfurt/Nueva York, Campus, 1992. El término *Erlebnisgesellschaft*, literalmente "sociedad de la vivencia", es difícil de traducir. Se refiere a una sociedad que privilegia las experiencias intensas, pero superficiales, orientadas hacia la felicidad instantánea en el presente y el rápido consumo de bienes, acontecimientos culturales y estilos de vida vueltos masivos a través del *marketing*. El análisis de Schulze es un trabajo empírico-sociológico sobre la sociedad alemana que evita tanto los parámetros restrictivos del paradigma de clases de Bourdieu como la oposición que Benjamin trazaba con inflexiones filosóficas entre "*Erlebnis*" y "*Erfahrung*", como la diferencia entre una vivencia superficial, efímera, y la auténtica experiencia profunda.

países poscomunistas de Europa del Este y en la ex Unión Soviética, siguen siendo claves en la política de Medio Oriente, dominan el discurso público en la Sudáfrica *posapartheid* con su Comisión por la Verdad y la Reconciliación y son omnipresentes en Ruanda y en Nigeria, impulsan el enardecido debate que hizo erupción en Australia alrededor de la cuestión de la "generación robada", constituyen una pesada carga para las relaciones entre el Japón, China y Corea; finalmente, determinan con alcance variable el debate cultural y político con respecto a los desaparecidos y a sus hijos en las sociedades posdictatoriales de América Latina, poniendo en el tapete cuestiones fundamentales sobre las violaciones de los derechos humanos, la justicia y la responsabilidad colectiva.

La difusión geográfica de dicha cultura de la memoria es tan amplia como variados son los usos políticos de la memoria, que abarcan desde la movilización de pasados míticos para dar un agresivo sustento a las políticas chauvinistas o fundamentalistas (por ejemplo, la Serbia poscomunista, el populismo hindú en la India), hasta los intentos recientes en la Argentina y en Chile de crear esferas públicas para la memoria "real", que contrarresten la política de los regímenes posdictatoriales que persiguen el olvido a través tanto de la "reconciliación" y de las amnistías oficiales como del silenciamiento represivo.[12] Pero al mismo tiempo, claro está, no siempre resulta fácil trazar la línea que separa el pasado mítico del pasado real, que, sea donde fuere, es una de las encrucijadas que se plantean a toda política de la memoria. Lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad. En suma, la memoria se ha convertido en una obsesión cultural de monumentales proporciones en el mundo entero.

Paralelamente, resulta importante reconocer que mientras los discursos de la memoria en cierto registro parecen ser globales, en el fondo siguen ligados a las historias de naciones y estados específicos. En la

[12] Sobre Chile véase Nelly Richard, *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998; sobre la Argentina véase Rita Arditti, *Searching for Life: The Grandmothers of the Plaza de Mayo and the Disappeared Children of Argentina* [Las Abuelas de Plaza de Mayo y los niños desparecidos de la Argentina], Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press, 1999.

medida en que las naciones particulares luchan por crear sistemas políticos democráticos como consecuencia de historias signadas por los exterminios en masa, los *apartheids*, las dictaduras militares y los totalitarismos, se enfrentan, como sucede con Alemania desde la Segunda Guerra, con la tarea sin precedentes de asegurar la legitimidad y el futuro de su organización política por medio de la definición de métodos que permitan conmemorar y adjudicar errores del pasado. Más allá de las diferencias entre la Alemania de posguerra y Sudáfrica, la Argentina o Chile, el ámbito *político* de las prácticas de la memoria sigue siendo nacional, no posnacional o global. Esto, por cierto, tiene implicaciones para la tarea interpretativa. En la medida en que el Holocausto en tanto *tropos* universal de la historia traumática se desplazó hacia otros contextos no relacionados, uno siempre debe preguntarse si y de qué manera el Holocausto profundiza u obstaculiza las prácticas y las luchas locales por la memoria, o bien si y de qué manera tal vez cumple con ambas funciones simultáneamente. Resulta claro que los debates sobre la memoria nacional siempre están atravesados por los efectos de los medios globales y por su foco en temas como el genocidio y la limpieza étnica, la migración y los derechos de las minorías, la victimización y la imputación de responsabilidades. Por más diferentes y específicas de cada lugar que sean las causas, eso indica que la globalización y la fuerte revisión de los respectivos pasados nacionales, regionales o locales deben ser pensados de manera conjunta; lo que a su vez lleva a preguntar si las culturas de la memoria contemporáneas pueden ser leídas en general como formaciones reactivas a la globalización económica. Es éste el ámbito en el cual podrían emprenderse nuevos estudios comparados sobre los mecanismos y los *tropos* del trauma histórico y de las prácticas con respecto a la memoria nacional.

II

Si en Occidente la conciencia del tiempo de la (alta) modernidad buscaba asegurar el futuro, podría argumentarse que la conciencia del tiem-

po de fines del siglo XX implica la tarea no menos riesgosa de asumir la responsabilidad por el pasado. Ambos intentos están acosados por el fantasma del fracaso. De allí se desprende una segunda instancia: el giro hacia la memoria y hacia el pasado conlleva una enorme paradoja. Cada vez más, los críticos acusan a la cultura de la memoria contemporánea de amnesia, de anestesia o de obnubilación. Le reprochan su falta de capacidad y de voluntad para recordar y lamentan la pérdida de conciencia histórica. La acusación de amnesia viene envuelta invariablemente en una crítica de los medios, cuando son precisamente esos medios (desde la prensa y la televisión a los CD-ROM e Internet) los que día a día nos dan acceso a cada vez más memoria. ¿Qué sucedería si ambas observaciones fueran ciertas, si el *boom* de la memoria fuera inevitablemente acompañado por un *boom* del olvido? ¿Qué sucedería si la relación entre la memoria y el olvido estuviera transformándose bajo presiones culturales en las que comienzan a hacer mella las nuevas tecnologías de la información, la política de los medios y el consumo a ritmo vertiginoso? Después de todo, muchas de esas memorias comercializadas de manera masiva que consumimos no son por lo pronto sino "memorias imaginadas" y, por ende, se olvidan mucho más fácilmente que las memorias vividas.[13] Además, ya nos ha enseñado Freud que la memoria y el olvido están indisolublemente ligados una a otro, que la memoria no es sino otra forma del olvido y que el olvido es una forma de memoria oculta. Sin embargo, lo que Freud describió de manera universal como los procesos psíquicos del recuerdo, la represión y el olvido en un sujeto individual se vuelve mucho más claro en las sociedades de consumo contemporáneas, en tanto fenómeno público de proporciones sin precedentes que exige una lectura histórica.

Por donde uno lo mire, la obsesión contemporánea por la memoria en los debates públicos choca contra un intenso pánico público al ol-

[13] Debo mi uso del concepto "memoria imaginada" al análisis de Arjun Appadurai sobre la "nostalgia imaginada" en su *Modernity at Large*, ob. cit., p. 77. La noción es problemática en el sentido de que toda memoria es imaginada, pero aun así permite distinguir entre las memorias basadas en experiencias de vida de aquéllas robadas del archivo y comercializadas a escala masiva para su rápido consumo.

vido; cabría preguntarse qué viene primero. ¿Es el miedo al olvido el que dispara el deseo de recordar, o será a la inversa? ¿Acaso en esta cultura saturada por los medios, el exceso de memoria crea tal sobrecarga que el mismo sistema de memoria corre un constante peligro de implosión, lo que a su vez dispara el temor al olvido? Sea cual fuere la respuesta, parece claro que los enfoques sociológicos más antiguos de la memoria colectiva (enfoques como el de Mauricio Halbwachs, que postulan formaciones relativamente estables de las memorias sociales y grupales) no resultan adecuados para dar cuenta de la dinámica actual de los medios y la temporalidad, la memoria, el tiempo vivido y el olvido. Las cada vez más fragmentadas políticas de la memoria de los específicos grupos sociales y étnicos en conflicto dan lugar a la pregunta de si acaso son aún posibles las formas consensuadas de la memoria colectiva; de no ser así, si, y de qué manera, puede garantizarse la cohesión social y cultural sin esas formas. Por sí sola la memoria mediática no bastará, por más que los medios ocupen espacios cada vez mayores en la percepción social y política del mundo.

Las estructuras mismas de la memoria pública mediática tornan bastante comprensible el hecho de que la cultura secular de nuestros días, obsesionada como está con la memoria, de alguna manera también se vea poseída por el miedo, el terror incluso, al olvido. Ese miedo se articula de manera paradigmática alrededor de las temáticas del Holocausto en Europa y en los Estados Unidos o de los "desaparecidos" en América Latina. Ambos fenómenos comparten por cierto la falta de sepulturas, tan importantes como fuente de la memoria humana, un hecho que acaso contribuya a explicar la fuerte presencia del Holocausto en los debates argentinos. Sin embargo, el miedo al olvido y a la desaparición opera también en otros registros. Es que cuanto más se espera de nosotros que recordemos a raíz de la explosión y del *marketing* de la memoria, tanto mayor es el riesgo de que olvidemos y tanto más fuerte la necesidad de olvidar. Lo que está en cuestión es distinguir entre los pasados utilizables y los datos descartables. En este punto, mi hipótesis es que intentamos contrarrestar ese miedo y ese riesgo del olvido por medio de estrategias de supervivencia basadas en una "memoriali-

zación" consistente en erigir recordatorios públicos y privados. El giro hacia la memoria recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en el que vivimos. Al mismo tiempo, sabemos que incluso este tipo de estrategias de memorialización pueden terminar siendo transitorias e incompletas. De modo que hay que volver a preguntar ¿por qué? y, especialmente, ¿por qué ahora?, ¿por qué esta obsesión con la memoria y el pasado?, ¿por qué este miedo al olvido? ¿Por qué estamos construyendo museos como si no existiera el mañana? ¿Y por qué el Holocausto se ha transformado únicamente en una suerte de cifra ubicua de nuestra memoria del siglo XX con un alcance inconcebible unos veinte años atrás?

III

Más allá de cuáles hayan sido las causas sociales y políticas del *boom* de la memoria con sus diversos subargumentos, geografías y sectores, algo es seguro: no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria. En este sentido, ya no es posible seguir pensando seriamente en el Holocausto o en cualquier otra forma de trauma histórico como una temática ética y política sin incluir las múltiples formas en que se vincula en la actualidad con la mercantilización y la espectacularización en películas, museos, docudramas, sitios de Internet, libros de fotografías, historietas, ficción e incluso en cuentos de hadas (*La vita é bella*, de Benigni) y en canciones pop. Aun cuando el Holocausto ha sido mercantilizado interminablemente, no significa que toda mercantilización lo trivialice indefectiblemente como hecho histórico. No existe un espacio puro, exterior a la cultura de la mercancía, por mucho que deseemos que exista. Por lo tanto, es mucho lo que depende de las estrategias específicas de representación y mercantilización y del contexto en que ambas son puestas en escena. De manera similar, la *Erlebnisgesellschaft* (sociedad de la vivencia entretenida) presun-

tamente trivial, constituida por estilos de vida, espectáculos y acontecimientos efímeros comercializados a escala masiva, no carece de una realidad vivida sustancial que subyace en sus manifestaciones de superficie. En esta instancia, mi argumento apunta a que el problema no se soluciona por la simple oposición de una memoria seria enfrentada a una trivial, de manera análoga a lo que a veces hacen los historiadores cuando oponen historia a memoria *tout court*, memoria en tanto cosas subjetivas y triviales que sólo el historiador transforma en un asunto serio. No podemos comparar seriamente el Museo del Holocausto con cualquier parque temático disneyficado, ya que esa operación no estaría sino reproduciendo en un nuevo hábito la vieja dicotomía entre lo alto y lo bajo de la cultura modernista; fue eso lo que sucedió por ejemplo cuando, en un encendido debate, se pontificó el film *Shoah*, de Claude Lanzmann, como la representación más adecuada (es decir, como no-representación) de la memoria del Holocausto en comparación con *La lista de Schindler*, de Spielberg, calificada como trivialización comercial. Es que una vez que reconocemos la brecha constitutiva que media entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen, debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias. Esto no significa que cualquier opción resulte aceptable. La calidad sigue siendo una cuestión a definir caso por caso. Sin embargo, no se puede cerrar la brecha semiótica con una única representación, la única correcta. Agitar ese argumento remite a las pretensiones del modernismo del Holocausto.[14] En efecto, fenómenos como *La lista de Schindler* y el archivo visual de Spielberg con testimonios de sobrevivientes del Holocausto nos obligan a pensar en conjunto la memoria traumática y la del entretenimiento, en la medida en que ocupan el mismo espacio público, en lugar de tomarlas como manifestaciones que se excluyen mutuamente. Las cuestiones centrales de la

[14] Sobre estos temas cf. Miriam Hansen, "*Schindler's List* Is Not *Shoah*: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory" [*La lista de Schindler* no es *Shoah*: el segundo mandamiento, el modernismo popular y la memoria pública], *Critical Inquiry*, núm. 22, invierno de 1996, pp. 292-312. Véase también el capítulo 9 del presente volumen.

cultura contemporánea se ubican precisamente en el umbral entre la memoria del trauma y los medios comerciales. Resulta demasiado sencillo argumentar que los eventos, la diversión y los espectáculos de las sociedades mediales contemporáneas sólo existen para brindar alivio a un cuerpo social y político asolado por los fantasmas de profundos recuerdos de violencia y genocidio perpetrados en su nombre, o bien sostener que son puestos en escena para reprimir esa memoria. Es que el trauma es comercializado en la misma medida que la diversión e incluso ni siquiera para consumidores tan diferentes. También resulta demasiado fácil sugerir que los espectros del pasado que acosan a las sociedades modernas con fuerza hasta ahora desconocida estarían en realidad articulando, por vía del desplazamiento, un creciente temor al futuro en un tiempo en que tambalea fuertemente la fe en el progreso propia de la modernidad.

Sabemos muy bien que los medios no transportan la memoria pública con inocencia: la configuran en su estructura y en su forma misma. Y aquí (en línea con ese argumento de McLuhan que tan bien se mantiene en el tiempo: el medio es el mensaje) es donde se vuelve sumamente significativo que el poder de nuestra electrónica más avanzada dependa por entero de las cantidades de memoria; acaso Bill Gates sea la última encarnación del viejo ideal norteamericano: más es mejor. Sin embargo, "más" ahora se mide en *bytes* de memoria y en la capacidad de reciclar el pasado. Tómese como testimonio el hecho profusamente difundido de que Bill Gates adquirió la mayor colección de fotos originales: en el camino que va de la fotografía a su reciclaje digital, el arte de la reproducción mecánica del que hablaba Benjamin (la fotografía) recuperó el aura de lo original. Esto lleva a señalar que el célebre argumento de Benjamin sobre la pérdida o decadencia del aura en la modernidad representaba sólo la mitad de la historia; olvidaba que para comenzar fue la modernización misma la que creó el efecto aurático. Hoy en día, es la digitalización la que vuelve aurática la fotografía "original". Después de todo, como bien sabía Benjamin, la industria cultural de la Alemania de Weimar también necesitaba de lo aurático como estrategia de *marketing*.

Séame permitido volver entonces por un instante al viejo argumento sobre la industria cultural tal como lo articuló Adorno, para oponerse al optimismo injustificado de Benjamin con respecto a los medios tecnológicos. Si hoy es la idea del archivo total la que lleva a los triunfalistas del ciberespacio a embarcarse en fantasías globales a la McLuhan, a la hora de explicar el éxito del síndrome de la memoria parecen ser más pertinentes los intereses lucrativos de los comercializadores masivos de la memoria. Dicho en términos sencillos, en este momento el pasado vende mejor que el futuro. Aunque no se puede dejar de preguntar por cuánto tiempo más.

Considérese por ejemplo el titular de una ocurrencia aparecida en Internet: "El Departamento Retro de los Estados Unidos advierte: 'Puede estar acabándosenos el pasado'". El primer párrafo de este texto en broma reza: "En una conferencia de prensa realizada el pasado día lunes, el secretario del Departamento Retro de los Estados Unidos, Anson Williams, hizo una seria advertencia sobre una 'crisis nacional de lo retro', señalando que 'si se mantienen los niveles actuales de consumo de lo retro en los Estados Unidos sin ningún control, ya en el año 2005 nos podemos quedar absolutamente sin pasado'". Pero no hay por qué preocuparse. Seguimos contando con el *marketing* de pasados que nunca existieron, tal como lo testimonia el reciente lanzamiento de la línea de productos Aerobleu, que apela a la nostalgia de las décadas de 1940 y 1950, toda una línea creada con mucha astucia alrededor de un club de jazz parisino ficticio, que nunca existió, pero donde se afirma que tocaron todos los grandes del jazz de la era del be-bop; la gama de productos abarca diarios originales, grabaciones originales en CD y recuerdos originales, todo lo cual se puede comprar en los Estados Unidos en cualquier local de los grandes almacenes Barnes & Noble.[15] Las "*remakes* originales" están de moda y, de manera similar, los teóricos de la cultura y los críticos estamos ob-

[15] Dennis Cass, "Sacrebleu! The Jazz Era Is Up For Sale: Gift Merchandisers Take License with History" [La era del jazz en venta: comerciantes de regalos se toman licencias con la Historia], *Harper's Magazine*, diciembre de 1997, pp. 70-71.

sesionados con la representación, la repetición y la cultura de la copia, con o sin el original.

Con todos esos fenómenos en marcha, parece plausible preguntar si, una vez que haya pasado el *boom* de la memoria, existirá realmente alguien que haya recordado algo. Si todo el pasado puede ser vuelto a hacer, ¿acaso no estamos creando nuestras propias ilusiones del pasado mientras nos encontramos atrapados en un presente que cada vez se va achicando más, un presente del reciclaje a corto plazo con el único fin de obtener ganancias, un presente de la producción *just-in-time*, del entretenimiento instantáneo y de los placebos para aquellos temores e inseguridades que anidan en nuestro interior, apenas por debajo de la superficie de esta nueva era dorada, en este nuevo fin de siglo? Las computadoras ni siquiera advirtieron la diferencia entre el año 2000 y el año 1900 –el famoso problema del año 2000–. ¿Acaso nosotros la notamos?

IV

Los críticos de la amnesia propia del capitalismo tardío ponen en duda que la cultura mediática occidental deje nada apenas parecido a una memoria "real" o a un fuerte sentido de la historia. Basándose en el argumento estándar de Adorno, en que la mercantilización se equipara con el olvido, sostienen que el *marketing* de la memoria no genera sino amnesia. En lo esencial, no me parece un argumento convincente, ya que deja demasiado afuera. Resulta demasiado fácil culpar a las maquinaciones de la industria cultural y a la proliferación de los nuevos medios de todo el dilema en el que nos encontramos. Debe haber algo más en juego en nuestra cultura, algo que genere ante todo ese deseo del pasado, algo que nos haga responder tan favorablemente a los mercados de la memoria: me atrevería a sugerir que lo que está en cuestión es una transformación lenta pero tangible de la temporalidad que tiene lugar en nuestras vidas y que se produce, fundamentalmente, a través de la compleja interacción de fenómenos tales como los cambios

tecnológicos, los medios masivos de comunicación, los nuevos patrones de consumo y la movilidad global. Puede haber buenas razones para pensar que el giro memorialista tiene a su vez una dimensión más benéfica y más productiva. Por mucho que nuestra preocupación por la memoria sea un desplazamiento de nuestro miedo al futuro, y por más dudosa que nos pueda resultar hoy la proposición que afirma que podemos aprender de la historia, la cultura de la memoria cumple una importante función en las actuales transformaciones de la experiencia temporal que ocurren como consecuencia del impacto de los nuevos medios sobre la percepción y la sensibilidad humanas.

Quisiera sugerir a continuación algunas formas de pensar la relación entre nuestra tendencia a privilegiar la memoria y el pasado, por un lado, y, por el otro, el impacto potencial de los nuevos medios sobre la percepción y la temporalidad. Se trata de una historia compleja. Aplicar la acerba crítica hecha por Adorno a la industria cultural a lo que uno llamaría ahora la industria de la memoria sería tan unilateral y tan poco satisfactorio como confiar en la fe de Benjamin en el potencial emancipatorio de los nuevos medios. La crítica de Adorno es correcta en la medida en que se refiere a la comercialización masiva de productos culturales, pero no ayuda a explicar el ascenso del síndrome de la memoria dentro de la industria cultural. En realidad, su énfasis teórico en las categorías marxistas del valor de cambio y de la reificación bloquea la reflexión sobre la temporalidad y la memoria; tampoco presta demasiada atención a las especificidades de cada medio y a su relación con las estructuras de la percepción y con la vida cotidiana en las sociedades de consumo. Por otro lado, Benjamin tiene razón en atribuir una dimensión emancipatoria en términos cognoscitivos a la memoria, a lo retro y a lo que en sus "Tesis sobre la filosofía de la historia" llama el salto del tigre hacia el pasado; sin embargo, busca conseguirlo a través de los mismos medios de la reproductibilidad, que para él representan la promesa futurista y que posibilitarían la movilización política socialista. En lugar de oponer, como suele hacerse, a Benjamin contra Adorno o viceversa, sería cues-

ción de volver productiva la tensión entre sus respectivos argumentos para llegar a un análisis del presente.

En este contexto, permítaseme hacer una referencia a una teoría que fue articulada por primera vez a principios de la década de 1980 por dos filósofos alemanes de tendencia conservadora: Hermann Lübbe y Odo Marquard. Ya entonces, mientras otros estaban inmersos en el debate sobre las promesas que traía la posmodernidad con respecto al futuro, Hermann Lübbe definió lo que dio en llamar la "musealización" como un aspecto central de la cambiante sensibilidad temporal de nuestro tiempo[16] y demostró que este fenómeno ya no estaba ligado a la institución museal en su sentido estricto, sino que se había infiltrado en todos los ámbitos de la vida cotidiana. En nuestra cultura contemporánea, Lübbe diagnosticó un historicismo expansivo y sostuvo que nunca antes hubo un presente cultural tan obsesionado por el tiempo pretérito. Señaló también que la modernización va acompañada de manera inevitable por la atrofia de las tradiciones válidas, por una pérdida de racionalidad y por un fenómeno de entropía de las experiencias de vida estables y duraderas. La velocidad cada vez mayor con la que se desarrollan las innovaciones técnicas, científicas y culturales genera cantidades cada vez mayores de objetos que pronto devendrán obsoletos, lo que en términos objetivos reduce la expansión cronológica de lo que puede ser considerado el presente *más avanzado* en un momento dado.

Este argumento parece bastante plausible en la superficie. No puedo sino recordar un incidente ocurrido hace un par de años, cuando entré a comprar una computadora en un negocio de alta tecnología de Nueva York. La compra resultó más difícil de lo que había supuesto. Cualquier producto en exhibición era descrito implacablemente por los vendedores como decididamente obsoleto, es decir, como pieza de museo, en comparación con la nueva línea de productos que estaba por

[16] Hermann Lübbe, *Zeit-Verhältnisse: Zur Kulturphilosophie des Fortschritts* [Circunstancias temporales: sobre la filosofía cultural del progreso], Graz/Viena/Colonia, Verlag Styria, 1983. Para una crítica más extensa del modelo de Lübbe véase el capítulo 2 del presente volumen.

aparecer y que era tanto más poderosa, fenómeno que parecía otorgarle un nuevo significado a la vieja ética de la gratificación postergada. No me convencieron y efectué mi compra, un modelo de dos años de antigüedad que tenía todo lo que necesitaba e incluso más y cuyo precio había sido rebajado hacía poco a la mitad. Lo que compré era "obsoleto" y por eso no me sorprendió ver esa misma Thinkpad IBM Butterfly 1995 exhibida poco tiempo después en la sección de diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Es obvio que el ciclo vital de los objetos de consumo se ha reducido drásticamente; con ello también se ha reducido la extensión del presente, tal como la piensa Lübbe; al mismo tiempo, siguen expandiéndose las memorias informáticas y los discursos públicos sobre la memoria.

Lo que Lübbe describió como musealización hoy en día es fácilmente rastreable en el enorme incremento del discurso sobre la memoria en el seno mismo de la historiografía. La investigación histórica de la memoria se ha vuelto un fenómeno global. Mi hipótesis es que incluso en este predominio de la mnemohistoria, la memoria y la musealización son invocadas para que se constituyan en un baluarte que nos defienda del miedo a que las cosas devengan obsoletas y desaparezcan, un baluarte que nos proteja de la profunda angustia que nos genera la velocidad del cambio y los horizontes de tiempo y espacio cada vez más estrechos.

El argumento de Lübbe acerca de que la extensión del presente se va achicando cada vez más señala una gran paradoja: cuanto más prevalece el presente del capitalismo consumista avanzado por sobre el pasado y el futuro, cuanto más absorbe el tiempo pretérito y el porvenir en un espacio sincrónico en expansión, tanto más débil es el asidero del presente en sí mismo, tanto más frágil la estabilidad e identidad que ofrece a los sujetos contemporáneos. El cineasta y escritor Alexander Kluge se refirió al ataque del presente sobre el resto del tiempo. Al mismo tiempo, existe un excedente y un déficit de presente, una nueva situación histórica que crea tensiones insoportables en nuestra "estructura de sentimiento", como la denominaría Raymond Williams. En la teoría de Lübbe, el museo compensa esa pérdida de estabilidad; brinda formas tradicionales de identidad cultural al sujeto moderno desestabi-

lizado. Sin embargo, dicha teoría no logra reconocer que esas mismas tradiciones culturales han sido afectadas por la modernización a través del mundo digital y del reciclaje mercantilizado. La musealización de Lübbe y los *lieux de mémoire* de Nora comparten en realidad una misma sensibilidad compensatoria que reconoce la pérdida de una identidad nacional o comunitaria, pero que confía en nuestra capacidad de compensación. Los *lieux de mémoire* de Nora compensan la pérdida de los *milieux de mémoire*, de la misma manera en que para Lübbe la musealización se vuelve reparación de la pérdida de una tradición viva.

Ahora bien, habría que sacar a esa teoría conservadora sobre los cambios en la sensibilidad temporal de su marco binario (*lieux* vs. *milieux* en Nora, entropía del pasado vs. musealización compensadora en Lübbe) para imprimirle una dirección diferente que no se base en un discurso de la pérdida y que acepte el cambio fundamental operado en las estructuras de sentimiento, experiencia y percepción tal como caracterizan nuestro presente que se expande y se estrecha a la vez. La creencia conservadora de que la musealización cultural puede brindar una compensación para los estragos causados por la modernización acelerada en el mundo social es demasiado simple y demasiado ideológica. Ese postulado no logra reconocer que cualquier tipo de seguridad que pueda ofrecer el pasado está siendo desestabilizado por nuestra industria cultural musealizadora y por los medios que protagonizan esa obra edificante en torno de la memoria. La musealización misma es arrastrada por el torbellino que genera la circulación cada vez más veloz de imágenes, espectáculos, acontecimientos; y por eso siempre corre el riesgo de perder su capacidad de garantizar una estabilidad cultural a lo largo del tiempo.

V

Vale la pena repetir que las coordenadas de tiempo y espacio que estructuran nuestras vidas fueron sometidas a nuevas presiones a medida que se aproximaba el fin del siglo XX y, por ende, al fin del milenio. El

espacio y el tiempo son categorías fundamentales de la experiencia humana, pero, lejos de ser inmutables, están sujetas en gran medida al cambio histórico. Uno de los lamentos permanentes de la Modernidad se refiere a la pérdida de un pasado mejor: ese recuerdo de haber vivido en un lugar circunscripto y seguro, con la sensación de contar con vínculos estables en una cultura arraigada en un lugar en que el tiempo fluía de manera regular y con un núcleo de relaciones permanentes. Tal vez aquellos días siempre fueron más un sueño que una realidad, una fantasmagoría surgida a partir de la pérdida y generada por la misma modernidad más que por su prehistoria. Sin embargo, el sueño tiene un poder que perdura y tal vez lo que he dado en llamar la cultura de la memoria sea, al menos en parte, su encarnación contemporánea. Lo que está en cuestión no es sin embargo la pérdida de alguna Edad de Oro signada por la estabilidad y la permanencia. En la medida en que nos enfrentamos a los procesos reales de compresión del tiempo y del espacio, lo que está en juego reside más bien en el intento de asegurarnos alguna forma de continuidad en el tiempo, de proveer alguna extensión de espacio vivido dentro de la cual podamos movernos y respirar.

Lo que sí es seguro es que el fin del siglo XX no nos brinda un fácil acceso al *tropos* de una Edad de Oro. Los recuerdos de esa centuria nos confrontan no con una vida mejor, sino con una historia única signada por el genocidio y la destrucción masiva que *a priori* mancillan todo intento de glorificar el pasado. Es que tras haber pasado por las experiencias de la Primera Guerra Mundial y de la Gran Depresión, del estalinismo, del nazismo, tras el genocidio en una escala sin precedentes, tras los intentos de descolonización y las historias de atrocidades y represión que estas experiencias trajeron a nuestras conciencias, la modernidad occidental y sus promesas aparecen en una perspectiva considerablemente más sombría en Occidente mismo. Incluso la actual era dorada de los Estados Unidos no puede liberarse del recuerdo de las convulsiones que, desde fines de la década de 1960 y en la década de 1970, hicieron tambalear el mito del progreso permanente. Seguramente el hecho de ser testigos de la brecha cada vez más amplia entre ricos y pobres, del colapso apenas controlado de tantas economías regionales y nacio-

nales y del retorno de la guerra en el mismo continente que engendró dos guerras mundiales en ese siglo, trajo aparejada una significativa sensación de entropía respecto de nuestras posibilidades futuras.

En una era de limpiezas étnicas y de crisis de refugiados, de migraciones masivas y de movilidad global que afectan cada vez a más gente, las experiencias del desplazamiento y de la reubicación, de la migración y de la diáspora ya no parecen ser la excepción, sino la regla. Sin embargo, esos fenómenos no resumen toda la historia. Mientras se debilitan las barreras espaciales y el espacio mismo se ve devorado rápidamente por un tiempo cada vez más comprimido, un nuevo tipo de malestar comienza a echar raíces en el corazón de la metrópolis. El descontento de la civilización metropolitana ya no parece surgir en una primera instancia como consecuencia de los insistentes sentimientos de culpa y de la represión del Superyó que señalaba Freud en su análisis de la modernidad clásica occidental y del modo predominante de constitución del sujeto. Franz Kafka y Woody Allen pertenecen a una época anterior. Nuestra insatisfacción surge más bien a partir de una sobrecarga en lo que hace a la información y la percepción, que se combina con una aceleración cultural que ni nuestra psiquis ni nuestros sentidos están preparados para enfrentar. Cuanto más rápido nos vemos empujados hacia un futuro que no nos inspira confianza, tanto más fuerte es el deseo de desacelerar y tanto más nos volvemos hacia la memoria en busca de consuelo. ¡¿Pero qué clase de consuelo nos pueden deparar los recuerdos del siglo XX?! ¿Y cuáles son las alternativas? ¿Cómo se supone que superaremos el cambio vertiginoso y la transformación de lo que Georg Simmel llamaba cultura objetiva y que al mismo tiempo obtengamos satisfacción para lo que considero que es la necesidad fundamental de las sociedades modernas: vivir en formas extensas de temporalidad y asegurarse un espacio, por más permeable que sea, desde el cual hablar y actuar? Seguramente no hay una respuesta simple a tales interrogantes, pero la memoria (individual, generacional, pública, cultural y también la nacional, todavía inevitable) sí forma parte de esa respuesta. Tal vez algún día aparezca algo semejante a una memoria global a medida que las diferentes regiones del mundo

se integren cada vez más. Cabe anticipar empero que cualquier tipo de memoria global tendrá más bien un carácter prismático y heterogéneo en lugar de ser holística o universal.

Mientras tanto, debemos preguntarnos cómo asegurar, estructurar y representar las memorias locales, regionales o nacionales. Es obvio que se trata de una cuestión fundamentalmente política que apunta a la naturaleza de la esfera pública, a la democracia y su futuro, a las formas cambiantes de la nacionalidad, la ciudadanía y la identidad. Estas respuestas dependerán en gran medida de las constelaciones locales, pero la difusión global de los discursos de la memoria indica que hay algo más en juego.

Algunos han recurrido a la idea del archivo como un contrapeso para el ritmo cada vez más acelerado de los cambios o como un sitio para preservar el espacio y el tiempo. Desde el punto de vista del archivo, por supuesto, el olvido constituye la máxima transgresión. ¿Pero cuán confiables, cuán infalibles son nuestros archivos digitales? Las computadoras apenas tienen cincuenta años de antigüedad y ya necesitamos de los servicios de "arqueólogos de datos" para poder acceder a los misterios de los programas que se usaron en los primeros tiempos. Pensemos solamente en el problema tan notorio del año 2000 que acosó a nuestras burocracias informatizadas. Se gastaron miles de millones de dólares para evitar que las redes de computadoras pasaran a una modalidad retrógrada de funcionamiento, confundiendo el año 2000 con el 1900. O consideremos las dificultades casi insuperables a las que se enfrentan en la actualidad las autoridades alemanas en su intento por decodificar el vasto *corpus* de información registrada en los medios electrónicos del Estado de la ex RDA, ese mundo que desapareció junto con las centrales de computadoras de construcción soviética y los sistemas informáticos subsidiarios usados por la administración pública de lo que fue el Estado socialista alemán. En el marco de la reflexión sobre estos fenómenos, un directivo a cargo del sector de informática de los archivos de Canadá señaló recientemente: "Una de las grandes ironías de la era de la información consiste en que si no descubrimos nuevos métodos para aumentar la perdurabilidad de los registros elec-

trónicos, ésta puede convertirse en la era sin memoria".[17] De hecho, la amenaza del olvido surge de la misma tecnología a la que confiamos el vasto *corpus* de los registros y datos contemporáneos, la parte más significativa de la memoria cultural de nuestro tiempo.

Las transformaciones actuales en el imaginario temporal generadas por el espacio y el tiempo virtuales pueden servir para iluminar la dimensión generadora de la cultura de la memoria. Más allá de su ocurrencia, causa o contexto específicos, las intensas prácticas conmemorativas de las que somos testigos en tantos lugares del mundo contemporáneo articulan una crisis fundamental de una estructura anterior de la temporalidad que caracterizó a la era de la alta modernidad, con su fe en el progreso y en el desarrollo, con su celebración de lo nuevo como utópico, como radical e irreductiblemente otro, y con su creencia inconmovible en algún telos de la historia. En términos políticos, muchas de las prácticas de la memoria refutan el triunfalismo de la teoría de la modernización en su último disfraz, la "globalización". En términos culturales, expresan la creciente necesidad de un anclaje espacial y temporal en un mundo caracterizado por flujos de información cada vez más caudalosos en redes cada vez más densas de tiempo y espacio comprimidos. De manera similar a la historiografía, que dejó de lado su anterior confianza en los grandes relatos teleológicos y se volvió más escéptica con respecto a los marcos nacionalistas de su materia, las culturas de la memoria críticas de la actualidad, con todo su énfasis en los derechos humanos, en las temáticas de las minorías y del género y en la revisión de los diversos pasados nacionales e internacionales, están abriendo un camino para otorgar nuevos impulsos a la escritura de la historia en una nueva clave y, por ende, para garantizar un futuro con memoria. En el escenario posible para el mejor de los casos, las culturas de la memoria se relacionan estrechamente, en muchos lugares del mundo, con procesos democratizadores y con luchas por los derechos humanos que buscan expandir y fortalecer las esferas públicas de la sociedad civil. Reducir la velocidad en lugar de acelerar, expandir la naturaleza del debate público, tratar

[17] Cita de *The New York Times*, 12 de febrero de 1998.

de curar las heridas infringidas por el pasado, nutrir y expandir el espacio habitable en lugar de destruirlo en aras de alguna promesa futura, asegurar el "tiempo de calidad" –ésas parecen ser las necesidades culturales no satisfechas en un mundo globalizado y son las memorias locales las que están íntimamente ligadas con su articulación.

Sin embargo, claro, el pasado no puede proveernos de lo que el futuro no logra brindar. De hecho, resulta inevitable volver sobre el lado oscuro de lo que algunos gustarían llamar epidemia de la memoria, lo que me lleva una vez más hacia Nietzsche, cuya segunda "consideración intempestiva"* sobre el uso y el abuso de la historia, tan citada en los debates contemporáneos sobre la memoria, tal vez resulte más anacrónica que nunca. Resulta claro que la fiebre de la memoria de las sociedades mediáticas occidentales no es aquella consuntiva fiebre histórica de la que hablaba Nietzsche, que podía ser curada con el olvido productivo. Hoy se trata más bien de una fiebre mnemónica causada por el cibervirus de la amnesia que, de tanto en tanto, amenaza con consumir la memoria misma. Es por eso que en nuestros días tenemos mayor necesidad de recuerdo productivo que de olvido productivo. En una mirada retrospectiva podemos ver cómo en tiempos de Nietzsche la fiebre histórica sirvió para inventar tradiciones nacionales en Europa, para legitimar los Estados-nación imperiales y para brindar cohesión cultural a las sociedades en pleno conflicto tras la Revolución Industrial y la expansión colonial. En comparación, las convulsiones mnemónicas de la cultura del Atlántico Norte de la actualidad parecen en su mayoría caóticas y fragmentarias, como si flotaran en el vacío a través de nuestras pantallas. Incluso en aquellos lugares donde las prácticas de la memoria tienen un acento claramente político, como sucede en Sudáfrica, la Argentina, Chile y desde hace poco tiempo en Guatemala, se ven afectadas y, en cierta medida, incluso son creadas por la cobertura mediática internacional obsesionada por la memoria. Como sugerí anteriormente, asegurar el pasado no es una empresa menos ries-

* El título original de la obra de Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, bien podría traducirse como "Observaciones anacrónicas". [N. de la T.]

gosa que asegurar el futuro. Después de todo, la memoria no puede ser un sustituto de la justicia; es la justicia misma la que se ve atrapada de manera inevitable por la imposibilidad de confiar en la memoria. Sin embargo, incluso en aquellos lugares donde las prácticas de la memoria carecen de un foco explícitamente político, expresan ciertamente la necesidad social de un anclaje en el tiempo en momentos en que la relación entre pasado, presente y futuro se está transformando más allá de lo observable como consecuencia de la revolución de la información y de la creciente compresión de tiempo y espacio.

En ese sentido, las prácticas locales y nacionales de la memoria representan una réplica a los mitos del cibercapitalismo y de la globalización, que niegan el tiempo, el espacio y el lugar. No cabe duda de que oportunamente habrá de surgir de esta negociación alguna nueva configuración del tiempo y del espacio. En la modernidad, las nuevas tecnologías del transporte y de la comunicación siempre han transformado la percepción humana del tiempo y del espacio, lo que es válido tanto para el ferrocarril, el teléfono, la radio, el avión, como habrá de serlo para el ciberespacio y el cibertiempo. Las nuevas tecnologías y los nuevos medios también suelen ser objeto de ansiedades y temores para que luego se termine probando que carecen de motivo o que son lisa y llanamente ridículos. Nuestra época no será la excepción.

Al mismo tiempo, el ciberespacio por sí solo no es el modelo apropiado para imaginar el futuro global –su noción de la memoria es engañosa, una falsa promesa–. La memoria vivida es activa: tiene vida, está encarnada en lo social –es decir, en individuos, familias, grupos, naciones y regiones–. Ésas son las memorias necesarias para construir los diferentes futuros locales en un mundo global. No cabe duda de que a largo plazo, todas esas memorias serán configuradas en un grado significativo por las nuevas tecnologías digitales y por sus efectos, pero no se las podrá reducir a esos factores tecnológicos. Insistir en una separación radical entre la memoria "real" y la virtual no deja de parecerme una empresa quijotesca, aunque más no sea porque todo lo recordado (tanto la memoria vivida como la imaginada) es en sí mismo virtual. La memoria siempre es transitoria, notoriamente poco confia-

ble, acosada por el fantasma del olvido, en pocas palabras: humana y social. En tanto memoria pública está sometida al cambio –político, generacional, individual–. No puede ser almacenada para siempre, ni puede ser asegurada a través de monumentos; en ese aspecto, tampoco podemos confiar en los sistemas digitales de recuperación de datos para garantizar la coherencia y la continuidad. Si el sentido del tiempo vivido está siendo renegociado en nuestras culturas contemporáneas de la memoria, no deberíamos olvidar que el tiempo no es únicamente el pasado, su preservación y transmisión. Si estamos sufriendo de hecho de un excedente de memoria,[18] tenemos que hacer el esfuerzo de distinguir los pasados utilizables de aquellos descartables. Se requiere discernimiento y recuerdo productivo; la cultura de masas y los medios virtuales no son inherentemente irreconciliables con ese propósito. Aun si la amnesia es un producto colateral del ciberespacio, no podemos permitir que nos domine el miedo al olvido. Y acaso sea tiempo de recordar el futuro en lugar de preocuparnos únicamente por el futuro de la memoria.

[18] El término fue acuñado por Charles S. Maier. Véase su ensayo "A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy and Denial" [¿Un excedente de memoria? Reflexiones sobre historia, melancolía y negación], *History and Memory*, núm. 5, 1992, pp. 136-151.

2. Escapar de la amnesia: los museos como medio de masas

La batalla contra el museo ha sido un tópico permanente de la cultura modernista. Aparecido en su forma moderna en la época de la Revolución Francesa, que por primera vez convirtió en museo al Louvre, el museo ha venido a ser la sede institucional privilegiada de esa "querella de los antiguos y los modernos" que dura ya tres siglos. Ha estado en el ojo del huracán del progreso, sirviendo de catalizador a la articulación de tradición y nación, herencia y canon, y ha suministrado los mapas básicos para la construcción de la legitimidad cultural, en un sentido tanto nacional como universalista.[1] Con sus archivos y colecciones disciplinares, contribuyó a definir la identidad de la civilización occidental, al trazar unas fronteras exteriores e interiores basadas en exclusiones y marginaciones, no menos que en codificaciones positivas.[2] Al mismo tiempo, el museo moderno ha sido siempre atacado como síntoma de osificación cultural por quienes hablaban en nombre de la vida y de la renovación cultural frente al peso muerto del pasado. La batalla reciente entre modernos y posmodernos no ha sido sino el úl-

[1] Sobre la historia social del museo de arte, véase Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumstürmer*, Munich, Verlag C. H. Beck, 1981; sobre el museo de panorama universal, véase Carol Duncan y Alan Wallach, "The Universal Survey Museum", en *Art History*, vol. 3, núm. 4, diciembre de 1980, pp. 448-469; sobre el museo histórico, véase Gottfried Korff y Martin Roth (comps.), *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt del Meno, Campus Verlag, 1990.

[2] Sobre la relación de los museos occidentales con las prácticas de colección, archivos disciplinares y tradiciones discursivas, véase James Clifford, "On Collecting Art and Culture", en *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, pp. 215-231.

timo capítulo, hasta ahora, de esa querella. Pero en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad el propio museo ha sufrido una transformación sorprendente: acaso por primera vez en la historia de las vanguardias, el museo en su sentido más amplio ha pasado, dentro de la familia de las instituciones culturales, de ser el que se lleva las bofetadas a ser el hijo predilecto. Ni que decir tiene que donde esa transformación se ha hecho más visible es en la feliz simbiosis entre la arquitectura posmoderna y los nuevos edificios de museos. El éxito del museo podría ser uno de los síntomas sobresalientes de la cultura occidental en la década de 1980: se proyectaron y construyeron cada vez más museos, como corolario práctico del discurso del "fin de todo".[3] La obsolescencia programada de la sociedad de consumo halló su contrapunto en una museomanía implacable. El papel del museo como lugar de conservación elitista, bastión de la tradición y de la alta cultura, dio paso al museo como medio de masas, como marco de la *mise-en-scène* espectacular y la exuberancia operática.

Ese sorprendente cambio de papel merece reflexión, porque parece haber tenido un impacto profundo sobre la política de la exhibición y la contemplación. Dicho en términos más concretos: la antigua dicotomía entre colección permanente del museo y exposición temporal ya no vale en un momento en que la colección permanente está cada día más sometida a reorganizaciones temporales y viajes a grandes distancias, y en que las exposiciones temporales se entronizan en videos y en catálogos suntuosos, constituyendo así a su vez colecciones permanentes que también pueden circular.

Estrategias museísticas como la colección, la cita, la apropiación, han invadido incluso las prácticas estéticas contemporáneas, claro está que acompañándose a menudo de la intención expresa de articular una crítica de conceptos privilegiados y esenciales del museo, como los de "unicidad" y "originalidad". No es que tales procedimientos sean total-

[3] Sobre la evolución del museo en la década de 1980, véase Achim Preiss, Karl Stamm y Frank Günter Zehnder (comps.), *Das Museum: Die Entwicklung in den 80er Jahren*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1990.

mente novedosos, pero sí que su reciente paso a primer plano apunta a un fenómeno cultural de notables proporciones, que ha sido adecuadamente designado con el feo nombre de "museización".[4] En efecto, una sensibilidad museística parece estar ocupando porciones cada vez mayores de la cultura y la experiencia cotidianas. Si se piensa en la restauración historicista de los viejos centros urbanos, pueblos y paisajes enteros hechos museo, el auge de los mercadillos de ocasión, las modas retro y las olas de nostalgia, la automuseización obsesiva a través de la videocámara, la escritura de memorias y la literatura confesional, y si a eso se añade la totalización electrónica del mundo en bancos de datos, entonces queda claro que el museo ya no se puede describir como una institución única de fronteras estables y bien marcadas. El museo, en este sentido amplio y amorfo, se ha convertido en un paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas.

Las nuevas prácticas museísticas y de exhibición corresponden a un cambio en las expectativas del público. Parece que los espectadores, en número cada día mayor, buscan experiencias enfáticas, iluminaciones instantáneas, acontecimientos estelares y macroexposiciones, más que una apropiación seria y meticulosa del saber cultural. Y, a pesar de ello, sigue en pie la pregunta: ¿cómo explicar este éxito del pasado museizado en una época a la que tantas veces se ha acusado de pérdida del sentido de la historia, de memoria deficiente, de amnesia general? La anterior crítica sociológica del museo como institución, según la cual su función consistía en reforzar "en unas personas el sentimiento de pertenencia y en otras el sentimiento de exclusión",[5] ya no parece que se pueda aplicar al panorama actual, que ha enterrado el museo como

[4] Puede verse una compilación instructiva y bastante completa de ensayos sobre este tema en Wolfgang Zacharias (comp.), *Zeitphänomen Musealisierung: Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Esse, Klartext Verlag, 1990. Para una valoración fundamentalmente crítica de las tendencias museísticas en el arte de la década de 1980, véase Bazon Brock, *Die Re-Dekade: Kunst und Kultur der 80er Jahre*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1990.

[5] Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public*, París, 1969, p. 165.

templo de las musas para resucitarlo como espacio híbrido, mitad feria de atracciones y mitad grandes almacenes.

El museo de antes y el orden simbólico

Por empezar con un gesto propiamente museístico, debemos recordar que el museo, como el descubrimiento de la historia misma en su sentido enfático con Voltaire, Vico y Herder, es un efecto directo de la modernización, no algo que de algún modo le sea marginal o incluso exterior. No es la conciencia de tradiciones seguras lo que marca los comienzos del museo, sino su pérdida, combinada con un deseo estratificado de (re-)construcción. Una sociedad tradicional sin un concepto secular y teleológico de la historia no necesita un museo, pero la modernidad es impensable sin su proyecto museístico. Así pues, casa perfectamente con la lógica de la modernidad que se fundara un museo de arte moderno cuando el modernismo no había siquiera recorrido su camino: el MOMA de Nueva York, en 1929.[6] Hasta se podría sugerir que la necesidad de un museo moderno estaba ya presente en las reflexiones de Hegel sobre el fin del arte, articuladas más de cien años antes. Salvo, claro está, que el primer museo de esa clase sólo se podía construir en el Nuevo Mundo, donde hasta lo nuevo parecía envejecer a mayor velocidad que en el Viejo Continente.

En última instancia, sin embargo, las diferencias de velocidad de la obsolescencia entre Europa y los Estados Unidos sólo eran diferencias de grado. Al paso que la aceleración de la historia y la cultura desde el siglo XVIII hacía obsoleto, cada vez más deprisa, un número cada vez mayor de objetos y fenómenos, incluidos los movimientos artísticos, surgió el museo como la institución paradigmática que colecciona, po-

[6] Para una crítica de las inscripciones ideológicas en la organización del espacio arquitectónico y de exhibición del MOMA, véase Carol Duncan y Alan Wallach, "The Museum of Modern Art as Later Capitalist Ritual: An Iconographic Analisys", *Marxist Perspectives*, vol. 1, núm. 4, invierno de 1978, pp. 28-51.

ne a salvo, conserva lo que ha sucumbido a los estragos de la modernización. Pero, al hacerlo, es inevitable que construya el pasado a la luz de los discursos del presente y en función del interés del presente. Fundamentalmente dialéctico, el museo sirve a la vez como cámara sepulcral del pasado –con todo lo que eso implica de deterioro, erosión, olvido– y como sede de posibles resurrecciones, bien que mediatizadas y contaminadas, a los ojos del contemplador. Por mucho que el museo, consciente o inconscientemente, produzca y afirme el orden simbólico, hay siempre un excedente de significado que sobrepasa las fronteras ideológicas establecidas, abriendo espacios a la reflexión y la memoria antihegemónica.

Esa naturaleza dialéctica del museo, que está inscrita en sus mismos procedimientos de colección y exhibición, se les escapa a quienes simplemente lo celebran como garante de posesiones indisputadas, como caja fuerte de las tradiciones y cánones occidentales, como sede de un diálogo apreciativo y no problemático con otras culturas o con el pasado. Pero tampoco la reconocen plenamente los que atacan el museo en términos althusserianos, como un aparato ideológico estatal cuyos efectos no van más allá de servir a las necesidades de legitimación y hegemonía de la clase dominante. Es verdad que el museo ha tenido siempre unas funciones legitimadoras, y las sigue teniendo. Y si volvemos la vista a los orígenes y la historia de las colecciones, podemos ir más allá y definirlo, desde Napoleón hasta Hitler, como un beneficiario del robo imperialista y la expansión nacionalista. Particularmente en el caso de los llamados museos de historia natural, el nexo entre la operación de salvamento de los coleccionistas y el ejercicio de la fuerza bruta, del genocidio incluso, está palpablemente presente en las propias piezas expuestas: son museos de cera de la "otredad".

No quiero que se interpreten mal mis palabras, como un deseo de relativizar esa crítica ideológica del museo en cuanto agente legitimizador de la modernización capitalista y escaparate triunfalista del botín de la expansión territorial y la colonización. Esa crítica es tan válida para el pasado imperial como lo es en la era del patrocinio empresarial: véase la brillante sátira que hizo Hans Haacke del nexo entre la cultura

de los museos y el petrocapital en *Metromobiltan* (1985). Lo que sostengo, sin embargo, es que, en un registro distinto y hoy más que nunca, el museo parece también satisfacer, en las condiciones modernas, una necesidad vital de raíces antropológicas: permite a los modernos negociar y articular una relación con el pasado que es también, siempre, una relación con lo transitorio y con la muerte, la nuestra incluida. Como señaló Adorno, el parecido entre museo y mausoleo no es sólo fonético.[7] Frente al discurso antimuseo que sigue prevaleciendo entre los intelectuales, cabría incluso ver el museo como nuestro propio *memento mori*, y en ese sentido como una institución más vitalizadora que momificante en una época empeñada en la negación destructiva de la muerte: el museo, pues, como sede y campo de pruebas de reflexiones sobre la temporalidad y la subjetividad, la identidad y la alteridad. La naturaleza exacta de lo que yo entiendo como una necesidad antropológica del museo entre los modernos, y entre los posmodernos por la misma razón, puede ser discutible. Lo único que pretendo subrayar aquí es que la crítica institucional del museo como agente del orden simbólico no agota sus múltiples efectos. Sobre esto la cuestión clave está, lógicamente, en si la nueva cultura museística del espectáculo y la *mise-en-scène* puede todavía desempeñar esas funciones, o si la tan debatida liquidación del sentido de la historia y la muerte del sujeto, la celebración posmoderna de la superficie frente a la profundidad, de la velocidad frente a la lentitud, han despojado al museo de su aura específica de temporalidad.[8]

[7] Theodor W. Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp Verlag, 1955, p. 215.

[8] Una visión crítica de esa clase es la que expone convincentemente Rosalind Krauss, que utiliza el paradigma del posmodernismo de Fredric Jameson para considerar en forma unificada la gestión del museo (circulación de activos), las prácticas de exhibición (el paso del museo diacrónico enciclopédico al museo sincrónico) y la psicología del espectador (la búsqueda de intensidades vagarosas e impersonales y esquizoeuforia). Este modelo es muy persuasivo cuando se trata del tipo de exhibición de arte del que habla Krauss, pero no es tan útil, en el plano teórico, para un debate más amplio de las prácticas museísticas contemporáneas. Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October*, núm. 34, otoño de 1990, pp. 3-17.

Sea cual sea la respuesta que se acabe dando a esa pregunta, será preciso que la crítica puramente institucional en el sentido de un aparato ideológico de poder y conocimiento, que opera de arriba abajo, se complemente con una perspectiva de abajo arriba que investigue el deseo del espectador y las inscripciones del sujeto, la respuesta del público, los grupos de interés y la segmentación de las esferas públicas superpuestas a las que hoy se dirigen una amplia diversidad de museos y exposiciones. No es ese análisis sociológico, sin embargo, lo que voy a intentar ofrecer, porque me interesan más otras reflexiones culturales y filosóficas más amplias en torno al estatus cambiante de la memoria y la percepción temporal en la cultura de consumo contemporánea.

En cualquier caso, la crítica tradicional del museo y sus variantes posmodernas parecen bastante inútiles en un momento en que se fundan más museos que nunca, y en que más gente que nunca se agolpa en los museos y las exposiciones. La muerte del museo, tan valerosamente anunciada en la década de 1960, no era, evidentemente, la última palabra. Por lo tanto, no basta con denunciar el reciente auge de los museos como expresivo del conservadurismo cultural de la década de 1980, que presumiblemente habría vuelto a imponer el museo como institución de la verdad canónica y la autoridad cultural, si no del autoritarismo.

La reorganización del capital cultural tal como la experimentamos en la década de 1980, en los debates sobre el posmodernismo, el multiculturalismo y los estudios culturales, y tal como ha afectado a las prácticas museísticas en múltiples aspectos, no se puede reducir a una línea política única. Ni basta tampoco con criticar las nuevas prácticas de exhibición en las artes como espectáculo y entretenimiento de masas, cuyo objetivo primordial es empujar el mercado de arte de la locura al éxtasis y de ahí a la obscenidad. Aunque la creciente mercantilización del arte sea indiscutible, la crítica de la mercancía por sí sola está lejos de proporcionar criterios estéticos o epistemológicos sobre cómo leer determinadas obras, prácticas artísticas o exhibiciones. Ni puede tampoco progresar más allá de una visión en última instancia despectiva de los públicos como ganado cultural manipulado y cosificado. Con demasiada frecuencia, esos ataques se derivan en posiciones van-

guardistas, en la política y en el arte, que en los últimos años se han revelado a su vez endebles, agotadas y tísicas.

La vanguardia y el museo

La naturaleza problemática del concepto de "vanguardismo", sus implicaciones en la ideología del progreso y la modernización, sus complejas complicidades con el fascismo y el comunismo de la Tercera Internacional, han sido ampliamente debatidas en los últimos años.

La evolución del posmodernismo desde la década de 1960 no se entiende si no se advierte cómo primero revitalizó el ímpetu de la vanguardia histórica y a renglón seguido entregó ese *ethos* vanguardista a una crítica disolvente.[9] El debate sobre la vanguardia está, de hecho, íntimamente ligado al debate sobre el museo, y ambos están en el meollo de lo que llamamos lo posmoderno. A fin de cuentas, fue la vanguardia histórica –el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo y las agrupaciones vanguardistas de los comienzos de la Unión Soviética– la que se opuso al museo de forma más radical e inexorable, reclamando, aunque fuera de maneras distintas, la eliminación del pasado, practicando la destrucción semiológica de todas las formas tradicionales de representación y abogando por una dictadura del futuro. Para la cultura vanguardista de los manifiestos, con su retórica de rechazo total de la tradición y la celebración eufórica y apocalíptica de un futuro absolutamente diferente que se creía ver ya en el horizonte, el museo servía, desde luego, como chivo expiatorio.[10] Parecía encarnar todas las aspiraciones monumentalizantes, hegemónicas y pomposas de la era burguesa que había acabado en la bancarrota de la Gran

[9] He intentado diferenciar históricamente un posmodernismo vanguardista de la década de 1960 y un posmodernismo cada vez más posvanguardista de la década de 1970 en varios ensayos de *After the Great Divide*, Bloomington, University of Indiana Press, 1986.

[10] Sobre la museofobia de la vanguardia histórica, véase en particular el segundo capítulo de Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer*, ob. cit., pp. 42-72.

Guerra. La museofobia de la vanguardia, que era compartida por los iconoclastas de la izquierda y de la derecha, es comprensible si recordamos que el discurso sobre el museo se desarrollaba entonces dentro de un marco de cambio social y político radical, sobre todo en la Rusia inmediatamente posterior a la Revolución bolchevique y la Alemania recién derrotada de la guerra. A una época que creía en la ruptura hacia una vida totalmente nueva en una sociedad revolucionada no se le podía pedir que viera mucha utilidad en el museo.

Ese rechazo vanguardista del museo ha seguido siendo de rigor en los círculos intelectuales hasta el día de hoy.[11] La crítica total del museo no se ha liberado aún de ciertos supuestos vanguardistas arraigados en una relación históricamente concreta entre la tradición y lo nuevo que es diferente de la nuestra. Así, pocos de cuantos han escrito sobre el museo en la década de 1980 han sostenido que sea necesario repensarlo (y no sólo por un deseo de desconstruir) más allá de los parámetros binarios de vanguardia frente a tradición, museo frente a modernidad (o posmodernidad), transgresión frente a cooptación, política cultural de izquierdas frente a neoconservadurismo. Hay lugar, claro está, para las críticas institucionales del museo, pero tendrían que ser referidas a lugares concretos, no globales en ese sentido vanguardista.[12] Desde hace algún tiempo, y por buenas razones posmodernas, se nos han hecho sospechosas algunas pretensiones radicales del vanguardismo, resucitadas, como lo fueron, en bastante buena medida durante la década de 1960. Yo diría que la museofobia de la vanguardia, su identificación del proyecto museístico con la momificación y la necrofilia, es una de ellas, que a su vez debería estar en un museo. Tenemos que ir más allá de las diversas formas de la vieja crítica del museo, que son

[11] Esta posición vanguardista es la dominante en la obra de Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Londres, Cambridge, MIT Press, 1993, una crítica sustanciosa y sofisticada del museo moderno en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas y las críticas institucionales.

[12] En la obra de Douglas Crimp y de Rosalind Krauss hay buenos ejemplos de tales críticas de lugares concretos, pero no se llega a salir de la órbita de una crítica del museo anterior, totalizadora.

sorprendentemente homogéneas en su ataque contra la osificación, la cosificación y la hegemonía cultural, aunque el punto focal del ataque pueda ser muy distinto ahora de lo que era antes: entonces el museo como bastión de la alta cultura, ahora, de modo muy distinto, como la nueva piedra angular de la industria de la cultura.

Alternativas: el museo y lo posmoderno

Si buscamos cómo redefinir los cometidos del museo más allá de la dialéctica museo/modernidad, puede ser útil una mirada más retrospectiva al siglo XIX, a la prehistoria del vanguardismo. Esa fase anterior de la modernidad revela una actitud hacia el museo que es más compleja que la que mantuvo la vanguardia histórica, y que en la misma medida contribuye a liberarnos del prejuicio vanguardista sin por ello caer en el insidioso conservadurismo cultural de los años recientes. Habré de limitarme a unos pocos apuntes breves. Los románticos alemanes, por ejemplo, a la vez que atacaban la mirada museística de los clasicistas dieciochescos, se empeñaron, y de la manera más consciente, en un proyecto museístico de proporciones gigantescas: recogían los romances, el folclore, los cuentos populares, traducían obsesivamente obras de otras épocas y otras literaturas, europeas y orientales, privilegiaban la Edad Media como sede de una cultura redimida y una utopía futura, todo ello en nombre de un mundo moderno radicalmente nuevo y posclásico. En su época, los románticos construyeron un museo alternativo, basado en su necesidad acuciante de recoger y celebrar precisamente aquellos artefactos culturales que habían sido marginados y excluidos por la cultura dominante del siglo anterior. La construcción de la identidad cultural de la Alemania moderna fue de la mano con las excavaciones museísticas que más tarde formarían el cimiento del nacionalismo alemán. El pasado selectivamente organizado se reconocía como indispensable para la construcción del futuro. Análogamente, a Marx y a Nietzsche les preocuparon mucho otras visiones, alternativas y antihegemónicas, de la historia: sus celebraciones, muy dispares, del

huracán del progreso, de la liberación y la libertad, del nacimiento de una cultura nueva, fueron siempre unidas al reconocimiento de que era necesario un cordón umbilical con el pasado. Más aún, sólo comprendiendo y reconstruyendo la historia sería posible sacudirse el pasado como carga y pesadilla, como monumento asfixiante o archivo momificado. Textos como *El 18 Brumario* o la introducción a los *Grundrisse*, lo mismo que *El nacimiento de la tragedia* o la segunda de las *Consideraciones intempestivas* sobre el uso y abuso de la historia, demuestran que Marx y Nietzsche entendían perfectamente la dialéctica de pulsión innovadora y deseo museístico, la tensión entre la necesidad de olvidar y el deseo de recordar. Los textos de uno y otro testifican por sí mismos de la productividad de un pensamiento que se coloca en esa tensión entre la tradición y la anticipación. Sabían que la lucha por el futuro no puede actuar desde la nada, que necesita de la memoria y el recuerdo como excitantes vitales.

Se podría sugerir, claro está, que, a despecho de afirmaciones en contrario, la mirada museística estaba presente incluso dentro de la propia vanguardia. Más allá de la dependencia de una imagen compartida de la cultura burguesa que se rechazaba, se podría pensar en el juego de los surrealistas con objetos obsoletos como vistas de iluminación, conforme a la interpretación de Benjamin. Podríamos ver el cuadrado negro de Malevich como parte de la tradición del icono, más que ruptura total con la representación. O podríamos pensar en la práctica dramática de Brecht de historizar y enajenar, que logra sus efectos inscribiendo una relación con el pasado para superarlo. Los ejemplos se podrían multiplicar. Por muy lejos que se quiera llevar esa argumentación, no altera el hecho básico de que el vanguardismo es impensable sin su miedo patológico al museo. El hecho de que el surrealismo y todos los demás movimientos de vanguardia acabaran a su vez en el museo no demuestra sino que en el mundo moderno nada escapa a la lógica de la museización. Pero ¿por qué hemos de ver en ello un fracaso, una traición, una derrota? El argumento psicologista esgrimido por algunos, en el sentido de que el odio de la vanguardia al museo expresaba el miedo profundo e inconsciente a su propia momificación futura y su fracaso final, es un argumento que

explota la ventaja de la mirada retrospectiva, y que sigue preso en el *ethos* del propio vanguardismo. Desde fines de la década de 1950, la muerte de la vanguardia *en* el museo ha llegado a ser un tópico muy común. Muchos lo han visto como la victoria final del museo en su batalla cultural; y desde esa óptica los muchos museos de arte contemporáneo, todos ellos proyectos del período de posguerra, no han hecho sino agravar el delito. Pero las victorias tienden a grabar sus efectos sobre el vencedor lo mismo que sobre el vencido, y no estaría de más investigar hasta qué punto la museización del proyecto vanguardista de traspasar las fronteras entre el arte y la vida ha contribuido, de hecho, a derribar los muros del museo, a democratizar la institución, por lo menos en cuanto a accesibilidad, y a facilitar la transformación reciente del museo, de fortaleza para los pocos escogidos en medio de masas, de tesoro de objetos entronizados en sede de *performance* y *mise-en-scène* para un público cada día mayor. El destino de la vanguardia está ligado a la transformación reciente del museo de otra manera paradójica. Quizá el declive del vanguardismo como *ethos* dominante de las prácticas estéticas desde la década de 1970 haya cooperado también con la creciente (aunque, por supuesto, no total) borrosidad de los límites entre el museo y los proyectos de exhibición, que parece caracterizar el panorama museístico en el día de hoy. Cada vez es más frecuente que los museos entren en el negocio de las exposiciones temporales. Una serie de exposiciones "de autor" de la década de 1980 se presentaron como museos: el Museo de las Obsesiones de Harald Szeemann, el Museo de las Utopías de Supervivencia de Claudio Lange, el Museo Sentimental de Prusia de Daniel Spoerri y Elisabeth Plessen. Aunque algunos organizadores de exposiciones siguen aferrados a la vieja dicotomía, temiendo al museo como al beso de la muerte, cada día son más los conservadores de museo que asumen funciones que antes se consideraban pertenecientes al ámbito de la exposición temporal, tales como crítica, interpretación, mediación pública, incluso *mise-en-scène*. La aceleración que se está produciendo en la definición laboral del *curator* se refleja incluso en la gramática: ahora existe el verbo *to curate*, y precisamente no limitado a las funciones tradicionales del "conservador" de colecciones. Por el contrario, hoy día *to*

curate significa movilizar las colecciones, ponerlas en movimiento dentro de los muros del museo al que pertenecen y por todo el planeta, así como en las cabezas de los espectadores.

Mi hipótesis sería que en la era de los posmodernos el museo no ha sido simplemente reintegrado a una posición de autoridad cultural tradicional, como dirían algunos críticos, sino que está pasando actualmente por un proceso de transformación que puede señalar, a su manera modesta y concreta, el fin de la dialéctica tradicional museo/modernidad. Dicho hiperbólicamente, el museo ya no es simplemente el guardián de tesoros y artefactos del pasado, discretamente exhibidos para el grupo selecto de los expertos y conocedores; ya no está su posición en el ojo del huracán, ni sus muros proporcionan una barrera contra el mundo exterior.

Estandartes y carteleras en sus fachadas indican lo mucho que el museo se ha acercado al mundo del espectáculo, del parque de atracciones y el entretenimiento de masas. El museo mismo ha sido absorbido por el *maelstrom* de la modernización: sus exposiciones se organizan y anuncian como grandes espectáculos con beneficios calculables para los patrocinadores, los organizadores y los presupuestos municipales, y el derecho a la fama de cualquier gran metrópoli depende considerablemente del atractivo de sus museos. Dentro de la institución, es cada día más frecuente que la posición de director del museo se divida en las funciones distintas de director artístico y director presupuestario. La intimidad, ya antigua pero a menudo oculta, entre la cultura y el capital se va haciendo cada vez más visible, por no decir descarada, y, como ha observado Jürgen Habermas, en los últimos años se ha desarrollado una intimidad nueva entre la cultura y la política, ámbitos que una ahora obsoleta ideología de la guerra fría hizo juegos malabares por mantener separados.[13]

Claro está que esta nueva y pública politización del museo es altamente sospechosa, pero también puede prestarse a usos productivos. A

[13] Jürgen Habermas, "Die neue Intimität zwischen Kultur und Politik", en *Die Nachbolende Revolution*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1990, pp. 9-18.

mí, por ejemplo, me parece que es un fracaso del pensamiento dialéctico que los mismos críticos que antes lamentaban amargamente el poder ideológico de resistencia de la estética de la autonomía, y que insistían en que ningún arte puede sustraerse a las inscripciones y efectos de lo político, ahora derramen lágrimas sobre la descarada y brutal politización del arte y la cultura en la actual *Kulturkampf* estadounidense.

Hay, en el fondo, contradicciones. Por una parte, la nueva política de la cultura claramente se sirve del museo para mejorar la imagen de la ciudad o de la compañía: Berlín y Nueva York necesitan esa clase de cosmética tanto como Mobil o Exxon, dos de los principales patrocinadores de las macroexposiciones de la década de 1980 en los Estados Unidos, y en ambas ciudades la política de museos se ha convertido en asunto de gran interés público; se presiona sobre el museo para que sirva a la industria turística, con sus beneficios para las economías urbanas, e incluso en favor de la política de partido, como cuando el canciller Helmut Kohl proyectó donar a Berlín un museo de la historia alemana como parte de sus esfuerzos por cultivar una identidad nacional "normalizada" para los alemanes, por sanear el pasado de Alemania.[14] Por otra parte, esta nueva política de museos decapita también las estrategias tradicionales que salvaguardaban la naturaleza excluyente y elitista del museo. Así, los mitos de la autonomía estética y la objetividad científica de las colecciones de museo ya no los puede sostener nadie impávidamente frente a quienes, con argumentos políticos persuasivos, reclaman sitio en los museos para aspectos de la cultura pasada y presente reprimidos, excluidos o marginados por la práctica museística tradicional. En la pasada década ha habido un avance lento pero importante en la recomposición de pasados ocultos y reprimidos, la reivindicación de tradiciones subrepresentadas o falsamente representadas para los efectos de las luchas políticas actuales, que siempre

[14] Irónicamente, el lugar donde iba a ser erigido ese museo por Aldo Rossi, el Spreebogen, cerca del Reichstag, ahora se ha destinado a edificios nuevos de la administración, y el Museo de la Historia Alemana ha tenido que ceder el sitio para la vuelta del gobierno alemán a su nueva capital, Berlín.

son también luchas por el pluralismo en la identidad cultural y las formas de autoconocimiento. Se han creado redes culturales y organizativas nuevas dentro y fuera de instituciones culturales como el museo o la academia. Es una gran ironía que a la solicitud de Walter Benjamin, tantas veces citada, de cepillar la historia a contrapelo y arrebatarle la tradición al conformismo se le haya prestado oídos en el momento en que el propio museo adquiere una participación en la cultura capitalista del espectáculo.

Hay aún otros modos en los que la nueva intimidad entre cultura y política puede abrir caminos a prácticas museísticas alternativas. Pensemos en la vieja tesis de la "calidad", a menudo esgrimida por críticos tradicionalistas para marginar el arte y la cultura de grupos minoritarios o territorios periféricos. Ese tipo de argumento está perdiendo terreno en una época que no presenta ningún consenso claro sobre qué es lo que debería estar en un museo. De hecho, la tesis de la calidad se desmorona cuando, como viene sucediendo en los últimos años, la documentación de la vida cotidiana y de las culturas regionales, la colección de artefactos industriales y tecnológicos, muebles, juguetes, ropa, etc., aparece como proyecto museístico cada vez más legítimo. Irónicamente una vez más, puede haber sido el emborronamiento vanguardista de las líneas divisorias entre el arte y la vida, entre la cultura elevada y las demás, lo que ha contribuido significativamente a la caída de los muros del museo. Sin duda Adorno era muy clarividente al escribir, hace casi cuarenta años: "El proceso que entrega toda obra de arte al museo... es irreversible".[15] Pero difícilmente habría podido prever la magnitud de los cambios institucionales que al museo le han sobrevenido durante las décadas de 1970 y 1980. Ni tampoco pudo imaginar que aquello que a él tenía que parecerle la victoria del museo sobre la vanguardia pudiera ser, al final, una victoria de la vanguardia sobre el museo, aunque no como la vanguardia la esperaba. Una victoria pírrica, desde luego, pero victoria de todos modos.

[15] Adorno, *Prismen*, ob. cit., p. 230.

El señuelo de la polémica

Ni que decir tiene que la museomanía y la locura de exposiciones reciente tiene su reverso, y es tentador polemizar. Tomemos la aceleración: ha aumentado espectacularmente la velocidad con que la obra de arte pasa del estudio al coleccionista, del marchante al museo y a la retrospectiva, y no siempre por este orden. Como en todos los procesos de aceleración de esa clase, algunas de las etapas han sido victimizadas tendencialmente por esa velocidad vertiginosa. Por ejemplo, la distancia entre el coleccionista y el marchante parece acercarse a un punto de fuga, y, a la vista de la actuación cada vez peor de los museos en Sotheby's o Christies's, algunos sostendrían cínicamente que el museo se queda en la estacada mientras el arte mismo avanza hacia el punto de fuga, desapareciendo la obra en un depósito bancario y únicamente recuperando la visibilidad cuando vuelve a la sala de subastas. La función principal que le queda al museo en este proceso es la de validar la obra de unos cuantos superartistas jóvenes (me vienen a la mente Schnabel, Salle, Koons) para surtir al mercado, elevar el precio y servir la marca de fábrica del genio joven a los bancos subastadores. De ese modo, el museo contribuye a encarecer el arte por encima de sus propias posibilidades. Y aunque el mercado ya no esté tan recalentado como en la década de 1980, parece que sólo un desplome financiero podría impedir que la implosión del arte siga avanzando a través del dinero especulativo y la gestión de activos museística.

La aceleración ha afectado también la velocidad de los cuerpos que pasan por delante de los objetos exhibidos. La disciplina impuesta a los cuerpos asistentes a la exposición en aras del aumento de las estadísticas de visitantes trabaja con instrumentos pedagógicos tan sutiles como la visita guiada con *walkman*. Para los que no se dejen poner en un estado de sopor activo por el *walkman*, el museo aplica la táctica más brutal del hacinamiento, que a su vez se traduce en la invisibilidad de aquello que se ha ido a ver, esta nueva invisibilidad del arte como forma hasta ahora última de lo sublime. Y más aún: así como en nuestros centros metropolitanos el *flâneur*, que ya en tiempos de Bau-

delaire era un marginado, ha sido sustituido por el corredor de maratón, así el único lugar donde al *flâneur* le quedaba todavía un escondrijo, el museo, se convierte cada vez más en una especie de Quinta Avenida en hora pico, a un paso algo más lento, desde luego, pero, ¿quién querría apostar nada a que no siga acelerándose? Quizá debamos esperar la maratón de museos como la innovación cultural del inminente fin de siglo.

Aceleración también, huelga decirlo, en la fundación de museos nuevos a lo largo de toda la década de 1980, en la expansión de los antiguos y venerables, en la comercialización de camisetas, carteles, tarjetas navideñas y repro-preciosidades a cuento de una exposición. La obra de arte original como ardid para vender sus derivados reproducidos en cantidad; la reproducibilidad como estratagema para dotar de aura al original tras el deterioro del aura, una victoria final de Adorno sobre Benjamin. El tránsito al *show business* parece irreversible. El arte contemporáneo se entrega al museo a la manera de una producción a plazo, el museo mismo se entrega a la red de la cultura posmoderna, el mundo del espectáculo. ¿Qué diferencia hay, en el fondo, entre la gigantesca *honky tonk woman* de los Rollings Stones en su espectáculo *Steel Wheels* y la mujer fatal desnuda, de tamaño más que natural y de oro, tomada de un cuadro de Gustav Klimt, que adornó el tejado de la Künstlerhaus de Viena con ocasión de la muestra de 1985 sobre el arte y la cultura vieneses en el cambio de siglo? Cediendo a la tentación de polemizar, tendemos a pasar por alto el riesgo de que la polémica lleve directamente a una nostalgia del museo de antes, como el lugar de la contemplación seria y la pedagogía sincera, del ocio del *flâneur* y la arrogancia del entendido. Cabe, incluso, añorar perversamente el turismo de museos de la década de 1950, que era capaz de "hacerse el Louvre" en diez minutos: Venus de Milo, Mona Lisa y vuelta a la calle, un sueño utópico para las multitudes de hoy, obligadas a esperar fuera de la infame pirámide del patio del Louvre. Qué duda cabe de que la avalancha de las masas culturales al museo no es la perfecta realización del llamamiento de la década de 1960 a democratizar la cultura. Pero tampoco hay que vituperarla. El viejo reproche a la industria

de la cultura, que ahora se esgrime contra el antiguo guardián de la alta cultura, no sólo tiene que negar la innegable fascinación que ejercen las nuevas y espectaculares exposiciones; es que oculta además la estratificación interior y la heterogeneidad de los intereses del espectador y de las prácticas expositivas. Las polémicas contra la recién descubierta reconciliación de masas y musas orillan la cuestión básica de cómo explicar la popularidad del museo, el deseo de exposiciones, de acontecimientos y experiencias culturales, que alcanza a todas las clases sociales y grupos de cultura. Impide también la reflexión sobre cómo utilizar ese deseo, esa fascinación, sin ceder incondicionalmente al entretenimiento instantáneo y al exhibicionismo de la macroexposición. Porque el deseo existe, por mucho que la industria de la cultura pueda estimular, seducir, engatusar, manipular y explotar. Ese deseo hay que tomarlo en serio como un síntoma de cambio cultural. Es algo que está vivo en nuestra cultura contemporánea, y que habría que incorporar productivamente a los proyectos de exposiciones. No es una idea exactamente nueva sugerir que el entretenimiento y el espectáculo pueden funcionar en tándem con formas complejas de iluminación en la experiencia estética. Puede que sea más difícil definir términos como "experiencia" y "estético" en una época en que ambos han caído víctimas de las devociones populistas de la antiestética y de los éxtasis de la simulación. En cualquier caso, lo que hay que hacer con los atractivos de la muestra espectacular –sea de momias egipcias, de figuras históricas o de arte contemporáneo– no es despreciarlos, sino explicarlos.

Tres modelos explicativos

A mí me parece que hay tres modelos bastantes distintos, en parte opuestos y en parte superpuestos, que pretenden explicar la manía de museos y exposiciones de los últimos años. En primer lugar está el modelo, de orientación hermenéutica, de la cultura como compensación, desarrollado por una serie de filósofos neoconservadores de Alemania, que se remontan a la filosofía social de Arnold Gehlen, la hermenéuti-

ca de la tradición de Gadamer y la tesis filosófica de Joachim Ritter, según la cual la erosión de la tradición en la modernidad genera órganos de reminiscencia tales como las humanidades, las sociedades dedicadas a la conservación histórica y el museo.[16]

En segundo lugar está la teoría, posestructuralista y secretamente apocalíptica, de la museización como cáncer terminal de nuestro fin de siglo, que han articulado Jean Baudrillard y Henri Pierre Jeudy. Y en tercer lugar, el menos desarrollado pero el más sugestivo, está el modelo, más sociológico y orientado a la Teoría Crítica, que sostiene la aparición de una nueva etapa del capitalismo de consumo y la designa con el nombre intraducible de *Kulturgesellschaft*. Los tres modelos son productos sintomáticos de la década de 1980, no sólo en el sentido de que aspiren a reflejar cambios empíricos en la cultura de los museos y las exposiciones, que a eso aspiran los tres, sino también porque reflejan los debates culturales y políticos de esa década, y ofrecen visiones políticamente muy dispares, antagónicas incluso, de la cultura contemporánea y su relación con la sociedad política. Yo no creo que ninguno de estos modelos pueda reclamar para sí la verdad absoluta, pero ésa no es una deficiencia que haya que remediar con una metateoría que aún no ha articulado nadie. La ausencia, o mejor dicho la renuncia a la pretensión de un punto de Arquímedes, la imposibilidad de una única narración correcta, hay que tomarla como ventaja estratégica, como momento liberador más que restrictivo. Oponiendo entre sí las tres posiciones –neoconservadurismo, posestructuralismo, Teoría Crítica–, podemos, de hecho, llegar a comprender mejor la museización como un síntoma clave de nuestra cultura posmoderna.

Permítaseme abordar primero la tesis de la compensación. Sus dos representantes principales son Hermann Lübbe y Odo Marquard, que en la *Kulturkampf* de la década de 1980 en la Alemania Occidental

[16] Viene muy a propósito de esto el ensayo de Ritter de 1963, titulado "Die Aufgabe der Geisteswissen-schaften in der modernen Gesellschaft", en Joachim Ritter, *Subjektivität Sechs Aufsätze*, Frankfurt del Meno, 1974, pp. 105 y ss.

preunificada se destacaron como antagonistas de la Teoría Crítica, de Habermas o no.

Ya en los primeros años de la década de 1980 Hermann Lübbe afirmaba que la museización era central para la cambiante sensibilidad temporal (*Zeit-Verhältnisse*) de nuestra epoca.[17] Mostraba que la museización ya no estaba ligada a la institución en el sentido estricto, sino que había impregnado todas las áreas de la vida cotidiana. El diagnóstico de Lübbe postula un historicismo expansivo de nuestra cultura contemporánea, afirmando que jamás hasta ahora había estado un presente cultural tan obsesionado por el pasado. Dentro de la tradición de las críticas conservadoras de la modernización, Lübbe sostiene que la modernización se acompaña de la atrofia de las tradiciones válidas, una pérdida de racionalidad y de la entropía de las experiencias directas estables y duraderas. La velocidad cada día mayor de la innovación científica, técnica y cultural produce cantidades cada día mayores de lo no-sincrónico, y encoge objetivamente la expansión cronológica de lo que cabe considerar el presente.

Me parece que esa observación es extremadamente importante, porque apunta a una gran paradoja: cuanto más prevalece el presente del capitalismo de consumo avanzado sobre el pasado y el futuro, absorbiendo ambos en un espacio síncrono en expansión (Alexander Kluge habla del ataque del presente al resto del tiempo), más débil es su posesión de sí, menos estabilidad o identidad aporta a los sujetos contemporáneos. Hay a la vez demasiado presente y demasiado poco, una situación históricamente novedosa que crea tensiones insoportables en nuestra "estructura de sentimiento", como lo llamaría Raymond

[17] Hermann Lübbe, "Der Fortschritt und das Museum: Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen", *The 1981 Bithell Memorial Lecture*, Londres, University of London, 1982. Reimpreso en Lübbe, *Die Aufdringlichkeit der Geschichte: Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus*, Graz/Viena/Colonia, Verlag Styria, 1989, pp. 13-29. Cf. También Lübbe, *Zeit-Verhältnisse: Zur Kultur-philosophie des Fortschritts*, Graz/Viena/Colonia, Verlag Styria, 1983. El ensayo clave "Zeit-Verhältnisse: Über die veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit" puede verse en Zacharias, *Zeitphänomen Musealisierung*, ob. cit., pp. 40-49.

Williams.[18] En la teoría de la compensación, el museo compensa esa pérdida de estabilidad. Ofrece formas tradicionales de estabilidad cultural a un sujeto moderno desestabilizado, aparentando que esas tradiciones culturales no se han visto ellas mismas afectadas por la modernización. La argumentación sobre cambios en la sensibilidad de la temporalidad hay que llevarla en otra dirección, que en lugar de negar acepte el cambio fundamental de las estructuras de sentimiento, de la experiencia y de la percepción que caracterizan nuestro presente simultáneamente expansivo y contractivo. A este respecto pude ser útil recordar algunas de las formulaciones clásicamente modernistas de Adorno y Benjamin. Por ejemplo, hoy la perpetua aparición de lo presente como lo nuevo ya no se puede describir críticamente como el eterno retorno de lo mismo, según proponían Adorno y Benjamin. Una formulación semejante sugiere demasiada estabilidad, demasiada homogeneidad. Hoy el capitalismo de consumo ya no se limita a homogeneizar territorios y poblaciones, como lo hizo en la América de la década de 1920 o en la Alemania de Weimar. Al extenderse el consumo de masas hasta los últimos confines de las sociedades modernas, la clave ha venido a ser la diversificación, ya se trate de refrescos o programas de ordenador, canales por cable o equipo electrónico. Lo que precisamente no es lo nuevo es el eterno retorno de lo mismo. El ritmo frenético de la invención tecnológica, y junto a él la expansión de sectores de realidad virtual, están produciendo cambios en las estructuras de la percepción y del sentimiento que escapan a una teoría basada en el concepto de "homogeneización" y "tiempo homogéneo". De ahí que nuestra fascinación por lo nuevo esté ya siempre amortiguada, pues sabemos que cada vez más lo nuevo tiende a incluir su propia desaparición, el vaticinio de su obsolescencia en el momento mismo en que aparece. El plazo de presencia que se concede a lo nuevo se achica y se acerca al punto de fuga.

También en el terreno del consumo cultural podemos observar un cambio de las estructuras de la percepción y la experiencia: el pase rá-

[18] Véase Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, pp. 128-135.

pido parece haberse convertido en el objetivo de la experiencia cultural que se busca en las exposiciones temporales. Pero es aquí donde surge el problema. Un concepto de la cultura más antiguo, basado, como lo está, en la continuidad, la herencia, la posesión y el canon, que por supuesto no se debe abandonar sin más, nos impide analizar el lado potencialmente productivo y válido del pase rápido. Si es verdad que los modos de percepción estética están ligados a modos de la vida moderna, como han argumentado tan convincentemente Benjamin y Simmel, tendríamos que tomar más en serio el pase rápido, como un tipo de experiencia cultural sintomático de nuestra época, que refleja los procesos de aceleración de nuestro entorno más amplio y se apoya en niveles más avanzados de instrucción visual. Y aquí la pregunta clave es ésta: ¿cómo distinguir entre lo que antes he llamado el entretenimiento instantáneo, con toda su superficialidad y su terapia epidérmica, y lo que un vocabulario anterior calificaría de iluminación estética y experiencia "genuina"? ¿Es verosímil sugerir que la epifanía modernista altamente individualizada (como la celebraron Joyce, Hofmannsthal, Rilke, Proust) ha pasado a ser un fenómeno públicamente organizado en la cultura posmoderna del escamoteo? ¿Qué aquí también el modernismo ha invadido lo cotidiano en lugar de quedar obsoleto? Si fuera así, ¿cómo se podría distinguir la epifanía del museo posmoderno de su predecesora modernista, la experiencia del gozo en la sala de museo, que la mirada reminiscente de Proust asocia con ese otro espacio sintomático de la modernidad del siglo XX que es su querida Gare Saint-Lazare?[19] ¿Proporciona también la epifanía del museo posmoderno una sensación de gozo fuera del tiempo, una sensación de trascendencia, o sería más exacto decir que abre un espacio para la memoria y el recogimiento, que fuera de los muros del museo se nos niega? La experiencia transitoria del museo, ¿hay que interpretarla simplemente como repetición banal, al estilo del célebre comentario de Lionel Trilling sobre la década de 1960 como el modernismo por la calle? ¿O están en

[19] Sobre el museo en Proust, véase Theodor W. Adorno, "Valéry-Proust Museum", en *Prismen*, ob. cit., pp. 215-231.

lo cierto esos críticos, igualmente negativos, que sostienen que la experiencia del museo posmoderno es totalmente espacial, reemplazando las emociones más antiguas, presumiblemente temporales y contemplativas, por intensidades vagarosas e impersonales, características de una cultura sin afecto y sin expresión?[20] Es obvia la dificultad de hallar respuestas empíricamente verificables a tales preguntas, y acaso sea inevitable cierta dosis de reflexión especulativa. Pero a mí me parece innegable que, lejos de haber sido suplantadas por categorías de espacio, "las grandes temáticas altomodernistas del tiempo y la temporalidad"[21] están muy vivas en el auge de los museos. La cuestión no es si están vivas sino cómo, y si no estarán quizá codificadas de otro modo en la cultura posmoderna.

Una cosa parece cierta. A medida que el presente camina experiencialmente hacia la entropía, se tienden antenas hacia distintos tiempos y otros espacios, se entablan diálogos con voces que antes estaban excluidas por el fuerte presente de la modernidad occidental. Lo que Benjamin llamaba el "tiempo vacío homogéneo" de la vida cotidiana bajo el capitalismo podrá estar más vacío que nunca, pero ya no es lo bastante extenso ni sustancial para poder llamarlo homogéneo. El giro hacia los residuos de culturas ancestrales y tradiciones locales, el privilegio de lo no-sincrónico y heterogéneo, el deseo de conservar, de prestar un aura histórica a objetos que de otro modo estarían condenados al desecho, a la obsolescencia: todo eso puede efectivamente leerse como reacción frente a la velocidad acelerada de la modernización, como un intento de escapar del torbellino vacío del presente cotidiano y vindicar un sentido del tiempo y la memoria. Refleja el intento, por parte de unos sujetos cada día más fragmentados, de vivir con los fragmentos, incluso de forjar identidades variables e inestables a partir de tales fragmentos, en lugar de perseguir una huidiza unidad o totalidad.

[20] Véase Krauss, "The Cultural Logic of de Late Capitalist Museum", ob. cit., p. 14.

[21] Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", en *New Left Review*, núm. 146, julio-agosto de 1984, p. 64.

Dentro de la propia modernidad ha surgido una situación de crisis que socava los principios mismos sobre los que se alzaba la ideología de la modernización, con su sujeto fuerte, su idea de un tiempo lineal continuo y su creencia en la superioridad de lo moderno sobre lo premoderno y primitivo. Las exclusiones y marginaciones de antes han entrado en nuestro presente y están reestructurando nuestro pasado. Teniendo en cuenta los actuales cambios demográficos en los Estados Unidos y las migraciones en todo el mundo, es un proceso que probablemente se intensificará en los años venideros. Habrá quienes dentro de la modernidad-fortaleza experimenten esos cambios como una amenaza, como invasiones peligrosas y erosivas para la identidad. Otros los saludarán como pasos pequeños pero importantes hacia una cultura más genuinamente heteronacional, que ya no sienta la necesidad de homogeneizar y aprenda a vivir pragmáticamente con la diferencia real. Estamos lejos de eso. Y aquí es donde surgen las dificultades con la idea de compensación cultural. Aunque Lübbe da también razones de la pérdida de un sentido del futuro, de una cierta fatiga de la civilización e incluso un miedo creciente al futuro, tan típico de los primeros años de la década de 1980 en Europa, en realidad nunca llega a explicar la crisis de la ideología del progreso, el universalismo y la modernización, una crisis que fue lo que primero engendró la museomanía de las últimas décadas. En el esquema de Lübbe, la cultura del museo compensa de aquello que de todos modos no se puede impedir: los himnos de Hölderlin al Rin y la Sinfonía Renana de Schumann compensan del Rin como atarjea comunal de Europa, como podría sugerir un cínico. El progreso tecnológico se acepta como destino, pero abandonando la idea de cultura como experimento, del museo como laboratorio de los sentidos, por una idea regresiva de la cultura como museo de las glorias pasadas. Se crea un tradicionalismo extrañamente irreal de la modernidad cuando al museo se le pide que abandone el tipo de autorreflexión de la modernidad al que debe su existencia misma. El museo y el mundo real del presente permanecen separados, y el museo se recomienda (curiosamente, y algo así como la familia en la era victoriana) como el lugar del ocio, la calma y la meditación nece-

sarios para afrontar los estragos de la aceleración que se da fuera de sus muros.[22] Así pues, la tesis de la compensación al final deja sin explicar el cambio interno del propio museo, y sigue sin ver la múltiple borrosidad de las fronteras entre lugares museísticos y no museísticos (históricos, arqueológicos) de la producción y el consumo culturales de hoy. "Compensación" significa aquí cultura como oasis, como cosa que más que cuestionar afirma el caos exterior, e implica un modo de ver que sencillamente ya no cuadra con la naturaleza especular y espectacular de las prácticas del museo contemporáneo. Nada tiene de sorprendente, pues, que un colega de Lübbe, el teórico Odo Marquard, en una arremetida explícita contra todas las lecturas izquierdistas de la modernidad, pida un sí para el mundo moderno y ofrezca la filosofía de la compensación como la deseada teoría sin crisis de la modernidad.[23] Para él, las inevitables perturbaciones de la modernización siempre están ya compensadas: la tecnificación está compensada por la historización, la homogeneización por el pluralismo, el dominio de la ciencia y una visión totalizadora de la historia por las narrativas de perspectivas múltiples de las humanidades. La filosofía conservadora se encuentra a sí misma en un abrazo feliz con una caricatura de la teoría de sistemas sociológica, pero las crisis y conflictos reales de la cultura contemporánea han quedado muy atrás. No estamos ante sugerencias inocentes, que haya que excusar con el provincianismo intelectual de su lugar de origen. Es casi patético ver cómo los teóricos de la compensación siguen celebrando los beneficios de la modernización universal (con alguna concesión verbal a las preocupaciones ecológicas), a la vez que debaten la compensación cultural exclusivamente en los términos de una cultura nacional o regional. Pasan por alto el nuevo multinacionalismo del mundo de los museos, y en consecuencia nunca se aproximan siquiera a reflexionar sobre las promesas y los problemas inherentes al nuevo

[22] Para una crítica similar de la teoría de la compensación, véase G. Fliedl, "Testaments-kultur: Musealisierung und Kompensation", en Zacharias (comp.), *Zeitphänomen Musealisierung*, ob. cit., pp. 166-179; Herbert Schnädelbach, "Kritik der Kompensation", *Kursbuch*, núm. 91, marzo de 1988, pp. 35-45.

[23] Véase Odo Marquard, "Verspätete Moralistik", *Kursbuch*, núm. 91, marzo de 1988, p. 17.

pluralismo multicultural de los últimos años. Aquí la teoría de la compensación se atasca en el lodo nacionalista y la política de la identidad unidimensional. Esto es cultura Kohl, pero me temo que no sea sólo un síntoma alemán. No hace falta ser pesimista para pronosticarle un futuro brillante a este tipo de teorización en una Europa unida: la identidad nacional o regional en el plano cultural como compensación por la disolución de la soberanía política nacional en una Europa unida, y como medio para mantener en su sitio a los de fuera y a los extranjeros de dentro: una Europa-Fortaleza en este doble sentido. Teoría de la compensación, ya lo creo.

Diametralmente opuesta a la teoría de la compensación es la teoría de simulación y catástrofe de la museización tal como la han desarrollado los teóricos franceses Jean Baudrillard y Henri Pierre Jeudy.[24] Donde los conservadores pintan un cuadro curiosamente anticuado del museo sin suscitar jamás la cuestión de los medios, Jeady y Baudrillard ven el museo como otra maquinaria de simulación más: el museo como medio de masas y maquinaria de simulación no se distingue ya de la televisión. Al igual que los teóricos de la compensación, Baudrillard y Jeudy parten de la observación de la expansión aparentemente ilimitada de lo museístico en el mundo contemporáneo.

Jeudy habla de la museización de enteras regiones industriales, la restauración de los centros urbanos, el sueño de proveer a todo individuo de su propio museo personal mediante colección, conservación y videocámaras. Baudrillard, por su parte, analiza una serie de estrategias de museización, que alcanzan desde la congelación etnográfica de una tribu (su ejemplo son los tasaday de Filipinas) o de un pueblo (Creusot), pasando por la duplicación de un espacio museístico original (las

[24] Las referencias pertinentes son: Jean Baudrillard, *Simulations*, Nueva York, Semiotext[e], 1983, en particular el ensayo "The Precession of Simulacra"; Baudrillard, "Das fraktale Subjekt", *Ästhetik und Kommunikation*, núm. 67/68, 1987, pp. 35-39; Henri Pierre Jeudy, *Die Welt als Museum*, Berlín, Merve Verlag, 1987 [traducción parcial de *Parodies de l'autodestruction*, 1985]; Jeudy, "Der Komplex der Museophilie", en Zacharias (comp.), *Zeitphänomen Musealisierung*, ob. cit., pp. 113-121; Jeudy, "Die Musealisierung der Welt oder Die Erinnerung des Gegenwärtigen", *Ästhetik und Kommunikation*, núm. 67/68, 1987, pp. 23-30.

cuevas de Lascaux), hasta la exhumación, la repatriación como reconstrucción de un estado original, y finalmente la hiperrealidad de Disneylandia, esa extraña obsesión de tantos teóricos europeos.

Para Baudrillard, la museización en sus muchas formas es el intento patológico de la cultura contemporánea de conservar, controlar, dominar lo real para esconder el hecho de que lo real agoniza debido a la extensión de la simulación. Lo mismo que la televisión, la museización simula lo real, y al hacerlo contribuye a su agonía. Museizar es justamente lo contrario de conservar: para Baudrillard, y análogamente para Jeudy, es matar, congelar, esterilizar, deshistorizar y descontextualizar. Son, por supuesto, los eslóganes de la vieja crítica que desdeña el museo como cámara sepulcral. Pero esta crítica nietzscheana de la historia archivística hace su reaparición posmoderna en la era de la proliferación desenfrenada de armas de destrucción masiva y los debates armamentísticos de los primeros años de la década de 1980. El mundo como museo, como teatro de recuerdos, se ve como un intento de afrontar el Holocausto nuclear previsto, el miedo a la desaparición.

En ese esquema, la museización funciona como una bomba de neutrones: toda la vida habrá sido arrancada del planeta, pero el museo sigue en pie, ni siquiera como ruina, sino como memorial. En cierto modo, vivimos ya después del holocausto nuclear, que ya ni siquiera tiene que ocurrir. La museización aparece como síntoma de una era glacial terminal, como el último paso en la lógica de esa dialéctica de la ilustración que va de la autoconservación, pasando por la dominación del propio yo y del otro, hacia un totalitarismo de la memoria muerta colectiva más allá de todo yo y de toda vida, como querría hacernos creer Jeudy. Está claro que esta visión apocalíptica de un museo explosionado como mundo implosionado transmite algo importante de las sensibilidades de la cultura intelectual francesa a finales de la década de 1970 y comienzos de la de 1980, y tuvo cierta influencia en la imaginación por la época de la crisis de los misiles.

Pero, aunque polemice valientemente en contra del eurocentrismo mortal de las prácticas museísticas, apenas escapa de la órbita de lo que ataca. En su desesperado deseo de apocalipsis, no reconoce siquiera

ninguno de los intentos vitales de rescatar pasados reprimidos o marginados, como tampoco reconoce los diversos intentos de crear formas alternativas de actividad museística. Es la vieja crítica de la osificación la que se impone, lo mismo en Jeudy que en Baudrillard.

Jeudy tenía razón, sin embargo, al decir que sería una falsa ilusión colectiva creer que el museo puede neutralizar temores y angustias sobre el mundo real. Con ello rechazaba implícitamente la idea conservadora de que el museo pueda compensar de los daños de la modernización. Se daba cuenta, además, de que el museo había pasado de la mera acumulación a la *mise-en-scène* y la simulación. Pero ni él ni Baudrillard pudieron o quisieron poner al descubierto los movimientos dialécticos de ese proceso. El concepto de "simulación" les impedía centrarse en las diferencias que puedan darse entre la mirada televisiva y la mirada en el museo. Jeudy llega cerca cuando sugiere que las reliquias o los residuos culturales son ambivalentes, que representan a la vez la garantía simbólica de la identidad y la posibilidad de salir de esa identidad.[25] En cuanto reliquia, dice, el objeto irrita y seduce. La reliquia no es un signo de muerte, es portadora del secreto. Pero –y aquí es donde Jeudy vuelve a dar marcha atrás– la *mise-en-scène* museística forzosamente hace desaparecer ese elemento misterioso que la reliquia encierra. Se nota que Jeudy abriga alguna idea de la reliquia original, inalterada por el presente, incontaminada por una *mise-en-scène* artificial. Pero la idea de la reliquia antes del museo, por así decirlo, antes de la *mise-en-scène*, es a su vez un mito de origen. Aquí lo que sucede es que Jeudy no es lo bastante posestructuralista. No ha habido nunca una presentación de las reliquias de culturas pasadas sin mediación, sin *mise-en-scène*. Siempre los objetos del pasado han sido encajados en el presente a través de la mirada puesta en ellos, y la irritación, la seducción, el secreto que puedan encerrar, nunca esta sólo del lado del objeto en un estado de pureza, por decirlo así; esta siempre, y con la misma intensidad, ubicado del lado del espectador y del presente. Es la mirada viva la que dota al objeto de su aura, pero esa aura depende

[25] Jeudy, "Die Musealisierung der Welt", ob. cit., p. 23.

también de la materialidad y la opacidad del objeto. Ahora bien, ese hecho queda eclipsado si se sigue describiendo el museo como medio de osificación y muerte, como máquina de simulación que, al igual que la televisión, se traga todos los significados en el agujero negro braudillardiano del fin del tiempo y el colapso de la visibilidad. Al desvanecerse la amenaza nuclear con el colapso político del imperio soviético, la tesis del museo como anticipación catastrófica del fin de Europa se está quedando rápidamente trasnochada, máxime porque el auge de los museos no da señales de amainar. Eso nos permite un enfoque más pragmático de la relación entre el museo y el consumo de los medios, un aspecto que Baudrillard y Jeudy suscitaron pero dejaron a un lado. Aquí la teoría de una *Kulturgesellschaft*, desarrollada primordialmente en la órbita de la revista cultural berlinesa *Ästhetik und Kommunikation*,[26] puede ser un buen punto de partida hacia otras interrogaciones. Una *Kulturgesellschaft* es una sociedad en la que la actividad cultural funciona cada vez más como una agencia de socialización, comparable, y a menudo incluso enfrentada, con la nación, la familia, la profesión, el Estado. Sobre todo en las culturas o subculturas juveniles, las identidades se adoptan provisionalmente y se articulan mediante pautas de vida y complicados códigos subculturales. La actividad cultural en general no se ve como algo que ofrezca descanso y compensación para un sujeto deseoso de regenerar la estabilidad y el equilibrio en el espejo de una tradición unificada (o reunificada). El crecimiento y la proliferación de la actividad cultural se interpreta más bien como agente de la modernización, representativo de una nueva etapa de la sociedad de consumo en Occidente. En lugar de estar aparte de la modernización, el museo funciona como su agente cultural privilegiado. A diferencia del fantasma de la simulación, que reduce la teoría social a teoría de los

[26] Véase el número especial titulado *Kulturgesellschaft: Inszenierte Ereignisse* de *Ästhetik und Kommunikation*, núm. 67/68, 1987, en particular Dietmar Kamper, Eberhard Knödler-Bunte, Marie-Louise Plessen y Christoph Wulf, "Tendenzen der Kulturgesellschaft: Eine Diskussion", pp. 33-71. Debo hacer constar que los dos enfoques que yo separo en mi argumentación, a saber, el enfoque de la teoría de la simulación y el de la Teoría Crítica, se mezclan indiscriminadamente en ese número especial.

medios a la sombra de un casi olvidado Marshall McLuhan, la idea de una *Kulturgesellschaft* estratificada se atiene a ideas de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, pero se niega a extender sin más el viejo reproche a la industria de la cultura para que abarque el fenómeno de la museización. La tesis de la *Kulturgesselschaft* aborda el problema de la industria de la cultura cuando sugiere que los medios de masas, sobre todo la televisión, han creado un deseo insaciable de experiencias y acontecimientos, de autenticidad e identidad, que, sin embargo, la televisión no puede satisfacer. Dicho de otro modo, el nivel de expectativas visuales de nuestra sociedad se ha elevado a un punto en el que el deseo escópico de la pantalla se muda en deseo de otra cosa. Es una sugerencia que me gustaría desarrollar, porque coloca al museo en una posición de ofrecer algo que no se puede dar por televisión. El nexo del museo como medio de masas y la televisión se mantiene, pero sin sacrificarlo a una lógica de falsa identidad.

Sin duda no es casual que el auge de los museos haya coincidido con el cableado de la metrópoli: cuantos más programas de televisión hay en oferta, más fuerte es la necesidad de algo diferente. O así parece. Pero ¿qué diferencia se encuentra en el museo? ¿Es la materialidad real, física, del objeto museístico, del artefacto exhibido, que hace posible una experiencia auténtica, frente a la irrealidad siempre fugaz sobre la pantalla? La respuesta a esta pregunta no puede ser unívoca, porque en la cultura humana no existe el objeto prístino anterior a la representación. A fin de cuentas, incluso el museo de antes utilizaba estrategias de selección y colocación, presentación y narración, que eran todas *nachträglich,* tardías, reconstructivas: aproximaciones, en el mejor de los casos, a lo que se consideraba haber sido lo real, y a menudo muy deliberadamente desgajadas de ese contexto. Más aún, con mucha frecuencia lo que se perseguía con la exhibición era olvidar lo real, sacar el objeto de su contexto funcional original y cotidiano y con ello realzar su alteridad, y abrirlo a un diálogo potencial con otras épocas: el objeto de museo como jeroglífico histórico más que mera pieza banal de información; su lectura como acto de memoria, su propia materialidad como soporte de su aura de distancia histórica y trascendencia en el tiempo.

En el mundo posmoderno, esa venerable técnica museística se aplica a nuevos fines, realzada por una *mise-en-scène* espectacular y que obviamente cosecha grandes éxitos de público. La necesidad de objetos con aura, de encarnaciones permanentes, de la experiencia de lo fuera de lo común, parece ser indisputablemente un factor clave de la museofilia. Sobre todo los objetos que han perdurado a lo largo de los siglos quedan ubicados por eso mismo fuera de la circulación destructiva de los objetos-mercancía destinados a la basura. Cuanto más viejo sea un objeto más presencia puede encarnar, más distinto es de los objetos actuales que pronto serán obsoletos, lo mismo que de los objetos recientes y ya obsoletos. Ya eso solo puede bastar para prestarle un aura, para reencantarlo más allá de las funciones instrumentales que pueda haber tenido en una época anterior. Puede ser precisamente el aislamiento del objeto respecto de su contexto genealógico lo que permita la experiencia a través de la mirada museística de reencanto. Está claro que este anhelo de lo auténtico es una forma de fetichismo. Pero, aun aceptando que el museo como institución esté ahora totalmente inserto en la industria de la cultura, de lo que aquí se trata no es, en modo alguno, del fetichismo de la mercancía en un sentido marxiano o adorniano. El propio fetiche museo trasciende el valor de cambio. Parece llevar consigo algo así como una dimensión anamnésica, una especie de valor de memoria. Cuanto más momificado esté un objeto, más intensa será su capacidad de brindar una experiencia, una sensación de lo auténtico. Por frágil y oscura que sea la relación entre el objeto de museo y la realidad que documenta, en la forma en que esté exhibido o en la mente del espectador, como objeto comporta un registro de realidad que ni siquiera la retransmisión televisiva en directo puede igualar. Donde el medio es el mensaje, y el mensaje es la imagen fugaz sobre la pantalla, lo real quedará siempre e inevitablemente excluido. Donde el medio es presencia y sólo presencia, y la presencia es la retransmisión televisiva en directo de noticias de acción, el pasado quedará siempre y necesariamente excluido. Desde un punto de vista material y atendiendo a lo concreto de los medios, no tiene sentido, pues, describir el museo posmoderno como un aparato más de simulación. Incluso cuando el mu-

seo utiliza la programación de video y televisión en formas complementarias y didácticas, cosa que hace a menudo y muy bien, ofrece una alternativa al cambio entre canales que está fundada en la materialidad de los objetos exhibidos y en su aura temporal. La materialidad de los objetos mismos parece funcionar como una garantía contra la simulación, pero –y ésta es la contradicción– su propio efecto anamnésico no puede jamás escapar de la órbita de la simulación, y se ve incluso realzado por la simulación de la *mise-en-scène* espectacular. Se podría decir, pues, que la mirada museística revoca el desencanto weberiano del mundo en la modernidad y reivindica un sentido de lo no-sincrónico y del pasado. En la experiencia de un reencantamiento transitorio, que al igual que el ritual puede ser repetido, esa mirada a las cosas museísticas se opone también a la progresiva inmaterialización del mundo por obra de la televisión y de las realidades virtuales de las redes informáticas. La mirada al objeto museístico puede proporcionar una conciencia de la materialidad opaca e impenetrable del objeto, así como un espacio anamnésico dentro del cual sea posible captar la transitoriedad y la diferencialidad de las culturas humanas. A través de la actividad de la memoria, puesta en marcha y nutrida por el museo contemporáneo en su sentido más amplio y más amorfo, la mirada museística expande el espacio cada día más encogido del presente (real) en una cultura de amnesia, obsolescencia programada y flujos de información cada vez más sincrónicos e intemporales, el hiperespacio de la era de autopistas informatizadas que se avecina.

En relación con la capacidad de almacenamiento, siempre en aumento, de los bancos de datos, que se puede ver como la versión contemporánea de la ideología americana del "cuanto más mejor", habría que redescubrir el museo como un espacio para el olvido creador. La idea del banco de datos total y la superautopista informatizada es tan incompatible con la memoria como la imagen televisiva lo es con la realidad material. Lo que hay que captar y teorizar hoy es precisamente de qué maneras la cultura del museo y de la exposición, en su más amplio sentido, suministra un terreno que pueda ofrecer narrativas de significado múltiples en un momento en que las metanarrativas de la

modernidad, incluidas las inscritas en el propio museo de panorama universal, han perdido la persuasividad que tenían; en un momento en que hay más gente ávida de oír y ver otras historias, de oír y ver las historias de otros; en que las identidades se configuran en negociaciones estratificadas e incesantes en el yo y el otro, en lugar de ser fijas y previstas en el marco de la familia y la religión, la raza y la nación.

La popularidad del museo es, en mi opinión, un síntoma cultural importante de la crisis de la fe occidental en la modernización como panacea. Una manera de juzgar sus actividades será determinar hasta qué punto ayuda a vencer la ideología insidiosa de la superioridad de una cultura sobre todas las demás en el espacio y el tiempo, hasta qué punto y de qué maneras se abre a otras representaciones, y si será capaz de poner en primer plano los problemas de representación, narración y memoria en sus programas y exhibiciones. Huelga decir que muchos museos tienen todavía problemas de ajuste a su nuevo papel de mediadores culturales en un entorno en el que las demandas de multiculturalismo y las realidades de la migración y el cambio demográfico chocan cada vez más con los enfrentamientos étnicos, los racismos culturalistas y un resurgir general del nacionalismo y la xenofobia.

Pero la idea de que la exhibición en un museo inevitablemente coopta, reprime, esteriliza, es a su vez estéril y paralizante. No reconoce que las nuevas prácticas de los conservadores y los espectadores han hecho del museo un espacio cultural muy distinto de lo que era en la época de una modernidad ahora clásica. El museo tiene que seguir trabajando con ese cambio, refinar sus estrategias de representación y ofrecer sus espacios como lugares de contestación y negociación cultural. Es posible, sin embargo, que precisamente este deseo de llevarlo más allá de una modernidad que escondía sus ambiciones nacionalistas e imperiales tras el velo del universalismo cultural revele, al final, al museo como aquello que también pudo ser siempre, pero nunca fue en el ambiente de una modernidad restrictiva: una institución genuinamente moderna, un espacio donde las culturas de este mundo se choquen y desplieguen su heterogeneidad, su irreconciliabilidad incluso, donde se entrecrucen, hibridicen y convivan en la mirada y la memoria del espectador.

II. Holocausto: imagen, cómic, monumento

3. Anselm Kiefer
El terror de la historia y la tentación del mito*

Kiefer en Nueva York

El proyecto pictórico pospictórico de Anselm Kiefer, más que cualquier otra obra de un pintor reciente, ha generado detenidas consideraciones sobre la identidad nacional. Los críticos americanos en particular han ido muy lejos en el elogio de su germanidad, del modo auténtico mediante el cual trata en su pintura los fantasmas de la patria, en especial el terror de la historia alemana reciente. El uso de la alegoría profunda, las múltiples referencias al ritmo germánico, el juego con el arquetipo –se considera que todo esto es típicamente alemán, e incluso se dice que, por el poder del arte, trasciende de alguna manera sus orígenes y da expresión al compromiso espiritual de la humanidad a fines del siglo XX.[1] La tentación de desechar tales apreciaciones estereotipadas de la esencia nacional como una estrategia de *marketing* de la época de Reagan es grande. El orgullo por la identidad nacional está presente aquí. Incluso los alemanes sacaron provecho de él desde que la visita de Ronald Reagan al cementerio de Bitburg dio su consentimiento al programa político de Helmut Kohl de olvidar el pasado fascista y renovar el orgullo nacional en nombre de la "normalización". En un mercado internacional de arte en el cual los límites entre las culturas nacionales se vuelven progresivamente irrelevantes, el recurso a lo

* Antes publicado como capítulo 11 del libro de Andreas Huyssen *Twilight Memories*, Nueva York, Routledge, 1995.

[1] Véase la introducción al catálogo de la retrospectiva americana de Anselm Kiefer. Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Chicago y Filadelfia, Art Institute of Chicago and the Philadelphia Museum of Art, 1987.

nacional funciona como un signo de reconocimiento, como una marca registrada. Lo que ha sido por mucho tiempo característico de la industria del cine (lo atestiguan las sucesiones del cine francés, del cine italiano, del nuevo cine alemán, del cine australiano, etc.) ahora parece estar alcanzando también al mundo del arte: la nueva pintura alemana. Me permito citar, quizás injustamente, un breve pasaje de un artículo de 1983 que apela a la germanidad en cuestión: "El uso de la pintura que hace Kiefer es como el uso del fuego para cremar los cuerpos de muertos aunque dudosos héroes, con la expectativa de su resurrección, como el fénix, bajo otra forma. Los nuevos pintores alemanes prestan un extraordinario servicio al pueblo alemán. Ponen a descansar a los fantasmas –profundos como solamente los monstruos pueden serlo– del estilo, la cultura y la historia alemanes, para que el pueblo pueda ser auténticamente nuevo [...] Pueden liberarse de una identidad pasada al revivirla artísticamente".[2]

El recuerdo de que de hecho fueron los nazis quienes prometieron una renovación nacional auténtica, una resurrección del *Volk* alemán desde las cenizas de la derrota, el recuerdo también de que fueron los nazis quienes practicaron cremaciones en masa no para la resurrección sino para la total eliminación de sus víctimas, la memoria, y todo este tipo de retórica, simplemente me pone los pelos de punta. Para mí, un alemán de la generación de Kiefer, la referencia a poner a descansar a los fantasmas del pasado se lee como un Bitburg de la crítica de arte o peor aún, y afirmaría que fundamentalmente representa de manera errónea la problemática de la identidad nacional en la obra de Kiefer. La pintura de Kiefer –en sus formas, sus materiales y sus temas– trata enfáticamente acerca de la memoria, no acerca del olvido, y si el vuelo es una de sus metáforas pictóricas organizativas, no es el vuelo de un fénix, sino el vuelo fatal de Ícaro y el melancólico vuelo del mutilado y sanguinariamente vengativo Wayland, el maestro herrero del libro clásico de la mitología nórdica, el Edda. Las alas de Kiefer, después de todo, están hechas de plomo.

2 Donald B. Kuspit, "Flak from the 'Radicals': The American case Against German Painting", en Brian Wallis (ed.), Nueva York, New Museum on Contemporary Art, 1984, p. 141.

El propósito de este ensayo, entonces, será liberar nuestra comprensión de la obra cautivante y compleja de Kiefer de los estereotipos de germanidad y del cliché que lo denomina Anselm Angst y adora su vuelo hacia la trascendencia del arte y lo universalmente humano. Propongo ubicar el proyecto estético de Kiefer en su contexto cultural y político específico, el contexto de la cultura alemana después de Auschwitz, de donde surgió y a la cual otorga forma estética, la que le dio energía durante largos años de escaso reconocimiento y con la cual, yo diría contra fáciles reclamos de trascendencia y universalidad, finalmente permanece ligado en sus fortalezas, en sus debilidades y sobre todo en sus ambigüedades.

Incluso una primera y casual mirada a la obra de Kiefer nos dirá que está obsesivamente preocupada por imágenes del mito y la historia. Inmersa en la exploración (y la explotación) del poder de las imágenes míticas, esta obra ha dado origen a la mistificación de que de algún modo el mito trasciende la historia, que puede redimirnos de la historia, y que el arte, especialmente la pintura, es la elevada vía hacia la redención. En realidad, el mismo Kiefer –en la medida en que oímos su voz a través de la paráfrasis de la crítica de arte (incluyendo las problemáticas tentativas de ventriloquismo de Mark Rosenthal, en el catálogo de la exposición americana de 1987 de la obra de Kiefer que fue exhibida en Chicago, Filadelfia, Los Ángeles y Nueva York)– no es inocente de provocar tales respuestas. Pero últimamente su obra también está informada por un gesto de autocuestionamiento, por un conocimiento de la naturaleza cuestionable de su comprensión y por una autoconciencia pictórica que desmiente tales mistificaciones. Tomo su obra –y éste será uno de mis argumentos básicos sobre la inseparabilidad última de mito e historia–. Más que ilustrar meramente el mito o la historia, la obra de Kiefer puede leerse como una reflexión sostenida sobre cómo las imágenes míticas funcionan en la historia, cómo el mito nunca puede escapar a la historia y cómo la historia, a su vez, ha de apoyarse en imágenes míticas. Aunque gran parte de la cultura mítica de Kiefer parece movida por un anhelo de trascender los terrores de la historia alemana reciente, el punto en cuestión, en el que recae inexorablemente

el tema y la ejecución estética, es que este anhelo no va a ser, no puede ser satisfecho.

Un modo de discutir el contexto (el de Kiefer y el nuestro) es relacionar a Kiefer con tres fenómenos culturales de Alemania occidental que han captado la atención del público americano en los años recientes. Primero fue el éxito internacional del nuevo cine alemán, con la obra de Fassbinder, Herzog, Wenders, Schloendorff, Kluge, Sanders-Brahms, von Trotta, Ottinger y muchos otros. Gran parte de esta obra se guió por cuestiones de identidad alemana –personal, política, cultural, sexual–. La totalidad de esta obra estaba arraigada finalmente en el reconocimiento de que el pasado fascista y el presente democrático de posguerra están inevitablemente encadenados (los ejemplos son los filmes de Fassbinder sobre la década de 1950, los filmes de Kluge desde *La chica de ayer* a *El patriota* y los diversos filmes sobre el terrorismo alemán y su relación con el pasado nazi). Existen paralelos especialmente notables entre el tratamiento de Kiefer de la imaginería fascista y los principales filmes de Syberberg, y no es casual que ambos artistas hayan sido acusados de simpatizar con el fascismo.

Luego está el ascenso al estrellato instantáneo de un grupo de pintores, muchos de ellos de Berlín, que han estado pintando por alrededor de veinte años –durante el apogeo de la abstracción tardía, el minimalismo, el conceptualismo y el arte de *performance*– pero que fueron reconocidos e incorporados al mercado como grupo sólo a comienzos de la década de 1980: *die neuen Wilden*, los neoexpresionistas, como se los llamó más comúnmente a causa de su retorno a las estrategias pictóricas de este movimiento pivot del modernismo alemán. Así como el expresionismo alemán ha dado origen a uno de los debates de más largo alcance sobre estética y políticas del modernismo en la década de 1930,[3] el neoexpresionismo inmediatamente encendió un debate sobre la legitimidad de un retorno a la figuración después de la abstracción, el minimalismo y el arte conceptual.[4]

[3] Documentado en Ernst Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*, Londres, Verso, 1980.

[4] Véase especialmente Benjamin H. D. Buchloch, "Figures of Authority, Ciphers of Regression", *Art After Modernism: Rethinking Representation*, pp. 107-136.

En tercer lugar y más recientemente, está el así llamado *Historikerstreit* en Alemania, el debate de los historiadores sobre la responsabilidad de Alemania en el Holocausto, la pretendida necesidad de "historizar" el pasado fascista y el problema de la identidad nacional alemana. Ciertamente, como ha observado el filósofo Jürgen Habermas, el debate de los historiadores sobre el pasado alemán fue en verdad un debate sobre la autocomprensión de la República Federal hoy. En este debate de 1986, un grupo de historiadores de la derecha se hizo cargo de "normalizar" la historia alemana, y uno de ellos fue tan lejos como para culpar del Holocausto a los bolcheviques, mediante cierta lógica perversa de la prioridad del Gulag soviético.[5] El *Historikerstreit*, ignominioso como era en este último aspecto, llegó a las páginas de *The New York Times*. Lo que no quedó claro del informe, sin embargo, es el hecho de que, subyacente a todo el debate, se hallaba, desde comienzos de la década de 1980, el giro conservador de la política alemana, el síndrome de Bitburg, el debate público sobre las propuestas de erigir monumentos nacionales y museos de historia nacional en Bonn y Berlín. Todo esto ocurrió en un clima cultural y político en el cual los temas de identidad nacional habían resurgido por primera vez desde la guerra. Las diversas facciones del conservadorismo alemán están a la búsqueda de un pasado "utilizable". Su objetivo es "normalizar" la historia alemana y liberar al nacionalismo alemán de las sombras del fascismo –una especie de limpieza del pasado alemán en beneficio del programa ideológico conservador–.

Los tres fenómenos –el nuevo cine alemán, la pintura neoexpresionista y el debate de los historiadores– muestran de modos diferentes cómo la cultura de Alemania occidental permanece obsesionada por el pasado. Está obsesionada por imágenes que a su vez producen imágenes obsesionantes –tanto en el cine como en la pintura–. Anselm Kiefer, a pesar de su reclusión en un remoto pueblo de Odenwald, es, en grado sumo, una parte de esta cultura.

[5] Para un análisis abarcador y documentación véase el número especial sobre el *Historikerstreit*, núm. 44, primavera/verano de 1988.

Dentro de Alemania, los críticos han sido mucho más escépticos con respecto a la idea de que Kiefer logra habérselas con los fantasmas del pasado alemán y exorcisarlos en sus pinturas. Primero la crítica emergió públicamente a gran escala cuando Kiefer y Baselitz representaron a la República Federal en la Bienal de Venecia de 1980, y Kiefer fue acusado en los *feuilletons* de ostentar su germanidad mediante sus motivos embarazosamente nacionalistas. Algunos comentaristas americanos desecharon tales críticas como bizarras, burdamente censuradoras y cognoscitivamente inferiores.[6] Creo que esto es un serio error, nacido de una ignorancia del contexto de Kiefer, que finalmente imposibilita la lectura de las pinturas mismas. El nacionalismo/fascismo problemático de la obra de Kiefer merece seria atención, y Kiefer mismo sería el primero en insistir sobre esto. El deseo americano de tener finalmente otro gran pintor contemporáneo, después de Picasso y Jackson Pollock, puede ser por cierto irresistible, pero no es eludiendo los aspectos problemáticamente alemanes de su obra y convirtiéndolo en un "pionero del arte del siglo XXI", como asegura un título reciente,[7] que otorgamos a Kiefer el reconocimiento que merece. Por cierto, no quiero ver a Kiefer identificado con un triunfalismo internacional posmoderno que tiene al menos a algunos de sus críticos en extático arrobamiento. Consideremos la siguiente afirmación disparatada de Rudi Fuchs, historiador del arte y director de museo alemán y organizador del negocio posmoderno del arte de 1982 en Kassel, Documenta 7: "La pintura es salvación. Hace presente la libertad de pensamiento de la cual es expresión triunfante... El pintor es un ángel guardián que lleva la paleta en bendición sobre el mundo. Quizás el pintor es el favorito de los dioses".[8] Esto es teología del arte, no crítica de arte. Kiefer debe ser defendido contra tales apropiaciones regresivas y mistificadoras. No está en el negocio de la salvación triunfante ni en el tráfico cultural de ángeles guardianes, que se ha vuelto crecientemente popular en la década de 1980

[6] Por ejemplo, Peter Schjeldahl, "Our Kiefer", *Art in America* 76:3, marzo de 1988, p. 124.

[7] *Christian Science Monitor*, 21 de marzo de 1988, p. 23.

[8] R. H. Fuchs, *Anselm Kiefer*, Venecia, Edizioni la Biennale di Venizia, 1980, p. 62.

–lo atestigua el filme *Las alas del deseo*, de Wenders/Handke–. Tampoco Kiefer está simplemente dedicado a la resurrección del pasado alemán, como algunos críticos alemanes lamentan. Pero en un país como Alemania Occidental, donde las definiciones de la identidad nacional y cultural muy frecuentemente han conducido a la tentación de relegitimar el Tercer Reich, cualquier intento de un artista de tratar los iconos principales del fascismo causará comprensiblemente preocupación pública. Afortunadamente, también.

¿Qué es entonces lo que subleva a los compatriotas de Kiefer? Con lo que aparenta ser una increíble ingenuidad y ligereza, Kiefer es atraído una y otra vez por aquellos iconos, motivos, temas de la tradición cultural y política alemana que, una generación antes, habían dado energía a la síntesis cultural fascista que terminó en el peor desastre de la historia alemana. Kiefer representa de nuevo el saludo de Hitler en una de sus primeras obras fotográficas; vuelve al mito de los Nibelungos que, en sus versiones medieval y wagneriana, ha funcionado siempre como un soporte cultural del militarismo alemán; revive la mitología del árbol y el bosque, tan cara al nacionalismo alemán; concede gestos reverenciales al héroe fundamental de la cultura de Hitler, Richard Wagner; sugiere un panteón de luminarias alemanas de la filosofía, el arte, la literatura y la guerra, incluyendo a Fichte, Klopstock, Clausewitz y Heidegger, muchos de los cuales han sido manchados por los pecados del nacionalismo alemán y ciertamente utilizados por la maquinaria de propaganda nazi; vuelve a poner en escena la quema de libros nazi; pinta las estructuras arquitectónicas megalomaníacas de Albert Speer como ruinas y alegorías del poder; evoca espacios históricos cargados con la historia del nacionalismo germano-prusiano y del chauvinismo fascista, como Nuremberg, el Märkische Heide o el bosque de Teuteburg y crea alegorías de las principales empresas militares de Hitler. Por supuesto, cabe señalar aquí que algunos de estos iconos son tratados con sutil ironía y multiestratificada ambigüedad, ocasionalmente, incluso, con agudeza satírica (por ejemplo, *Operación Seelion*), pero hay otros tantos que claramente no lo son. En todo caso, el problema no es si Kiefer se identifica intencionalmente con la icono-

grafía fascista que elige para sus pinturas o si la glorifica. Me parece claro que no lo hace. Pero que no lo haga no lo deja libre de ese vínculo. El problema está en el mismo uso de estos iconos, en el hecho de que las imágenes de Kiefer violan un tabú, transgreden un límite que ha sido cuidadosamente guardado, y no por malas razones, por el consenso cultural de la posguerra en Alemania Occidental: la abstención de la imagen del mundo del fascismo, la condena de cualquier iconografía aun remotamente reminiscente de aquellos años de barbarie. Esta abstención autoimpuesta, después de todo, está en el corazón del resurgimiento de Alemania en la posguerra como una cultura democrática de estilo occidental relativamente estable.

¿Por qué, entonces, Kiefer insiste en trabajar con un cuerpo de iconos tan controvertido? En las pinturas de Kiefer no está en juego precisamente la apertura de las heridas, como se oye decir a menudo, como si alguna vez hubieran sido curadas. Ni hay una confrontación entre el artista, cuyas pinturas evocan verdades incómodas, y sus compatriotas, que quieren olvidar el pasado fascista. Los alemanes de Bitburg lo olvidarán. Están decididos a olvidar –con Kiefer o sin Kiefer–. Quieren normalizar; Kiefer no. En otras palabras, el tema no es si olvidar o recordar sino más bien cómo recordar y cómo manejar las representaciones del pasado recordado, en una época en que la mayoría de nosotros, más de cuarenta años después de la guerra, sólo conocemos el pasado a través de imágenes, filmes, fotografías, representaciones. Es en la elaboración estética y política de este problema que veo la fuerza de Kiefer, una fuerza que simultánea e inevitablemente tiene que hacerlo controvertido y profundamente problemático. Para decirlo aún de otra manera, las imágenes que captura Kiefer, quemadas y violentadas como están, no desafían las represiones de quienes rehúsan enfrentar el terror del pasado; más bien desafían las represiones de quienes sí recuerdan y de quienes sí aceptan el peso del fascismo sobre la identidad nacional alemana.

Una de las razones por las que la obra de Kiefer –y no sólo las pinturas sobre el fascismo y la historia, sino también la obra de mediados de la década de 1980, que se concentra en la alquimia, los temas bí-

blicos y judíos y una variedad de mitos no germanos– es tan ambigua y difícil de leer es que parece carecer de cualquier tipo de amarras en la realidad contemporánea. A pesar de esta ostensible falta de referencia directa al presente en su obra, los comienzos de Kiefer están firmemente enclavados en la cultura alemana de protesta de la década de 1960. Kiefer estaba simplemente equivocado, desmemoriado o no era sincero cuando hace poco dijo: "En 1969, cuando comencé, nadie se atrevía a hablar de estas cosas".[9] Podría haber estado en lo cierto si hubiera dicho: "nadie pintaba estas cosas". Para hablar acerca del fascismo, la historia alemana, la culpa y el Holocausto estaban a la orden del día en el momento en que todo un movimiento social –aquél de la posición extraparlamentaria y el de la Nueva Izquierda dentro y fuera de la academia– había recorrido el país con su programa de *Vergangenheitsbewältigung*, afrontar el pasado o hacer cuentas con él. El conflicto generacional a gran escala hizo erupción precisamente acerca del tema de qué habían hecho o no los padres entre 1933 y 1945, y acerca de si antiguos miembros del partido nazi eran aceptables como líderes políticos de primera línea. Los teatros alemanes representaron un gran número de piezas documentales sobre el fascismo y el Holocausto –*Diputado*, de Rolf Hochhuth (1963), e *Investigación*, de Peter Weiss (1965), son las más conocidas– y un gran número de programas de televisión se dedicaron al problema del fascismo. Después de todo, 1969 fue el año en que Willy Brandt, un refugiado de los nazis y un activo miembro de la resistencia noruega durante la guerra, se convirtió en canciller e inició una política de détente con el Este que se basó en el público reconocimiento de "esas cosas".

Y sin embargo, en cierto sentido Kiefer no está completamente equivocado. Su postura con respecto a la comprensión y representación del pasado difería significativamente de lo que yo llamaría, en síntesis, el consenso liberal y socialdemócrata antifascista de esos años. Tomemos una de las primeras obras de Kiefer, la serie de fotografías tituladas

[9] Steven Henry Madoff, "Anselm Kiefer: A Call to Memory", *ARTnews*, núm. 86, octubre de 1987, p. 127.

Besetzungen (Ocupaciones) de 1969, como un ejemplo para discutir un tema central que domina gran parte de su pintura durante la década de 1970. La obra consiste en una serie de fotografías tomadas en varios lugares de toda Europa –espacios históricos, paisajes–, todas las cuales presentan al artista mismo actuando, citando, corporizando el gesto de Sieg Heil. Como el catálogo sugiere, el artista parece haber asumido la identidad del Nacional Socialismo triunfante que ocupa Europa.[10] La primera reacción a este tipo de obras debe ser el shock y la consternación, y la obra prevé esto. Un tabú ha sido violado. Pero cuando uno mira de nuevo, comienzan a aparecer múltiples ironías. En casi todas las fotos la figura de Sieg Heil es minúscula, empequeñecida por las cosas que la rodean; las tomas están hechas desde lejos. En una de las fotos la figura está parada en una bañadera como si caminara sobre el agua y se ve contra una ventana iluminada por detrás. No hay masas jubilosas, soldados marchando ni ningún otro emblema de poder e imperialismo que conozcamos por filmaciones históricas de la era nazi. El artista no se identifica con el gesto de la ocupación nazi, lo ridiculiza, lo satiriza. Es convenientemente crítico. Pero incluso esta consideración no apacigua nuestra fundamental inquietud. ¿La ironía y la sátira son realmente el modo apropiado de manejarnos con el terror fascista? ¿Esta serie de fotografías no empequeñece el mismo terror real que el gesto de Sieg Heil evoca a una memoria históricamente informada? Parece no haber ninguna salida para la naturaleza profundamente problemática de las "ocupaciones" de Kiefer, esta obra tanto como las que seguirían en la década de 1970, pinturas que ocupaban los iconos y los espacios igualmente rehuidos de la historia y el mito nacional alemán.

Hay otra dimensión, sin embargo, en esta obra, una dimensión de *mise-en-scène* autoconsciente que está en su núcleo conceptual. En lugar de ver esta serie de fotos solamente como la representación del artista ocupando Europa con el gesto de conquista del fascismo, podemos ver, en otro registro, al artista ocupando diversos espacios-imágenes enmarcados: paisajes, edificios históricos, interiores, precisamente los espa-

[10] Rosenthal, *Kiefer*, p. 7.

cios-imágenes de la mayoría de las últimas pinturas de Kiefer. ¿Pero por qué entonces el gesto de Sieg Heil? Yo sugeriría que se lo lea como un gesto conceptual que nos rememora lo que en verdad la cultura nazi había ocupado, explotando y abusando más efectivamente, el poder de lo visual, especialmente el poder del monumentalismo masivo y de una perspectiva de punto central que aprisiona e incluso disciplina. El fascismo además había pervertido, abusado y absorbido todos los territorios de una imagen alemana del mundo, convirtiendo las tradiciones icónicas y literarias nacionales en meros ornamentos del poder y legando así a la cultura posterior a 1945 una *tabula rasa* que estaba destinada a causar una crisis de identidad latente. Después de veinte años de una orgía de imágenes sin precedentes en el mundo moderno, que incluyó todo, desde las marchas de antorchas hasta los espectáculos políticos de masas, desde la gigantesca escenificación de los Juegos Olímpicos de 1936 hasta las incesantes producciones de la industria del cine nazi en los años finales de la guerra, desde las óperas de Albert Speer iluminadas por reflectores en el cielo nocturno hasta los fuegos de artificio de la artillería antiaérea sobre las ciudades incendiadas, la necesidad de imágenes del país pareció exhausta. Aparte de los filmes americanos importados y del culto a la realeza extranjera en las revistas ilustradas, la Alemania de posguerra fue un país sin imágenes, un paisaje de escombros y ruinas que rápida y eficientemente se convirtieron en el gris de la reconstrucción de hormigón, animado sólo por la iconografía de la propaganda comercial y la imaginería falsificada del *Heimatfilm*. El país que había producido el cine de Weimar y un abundante arte de vanguardia en la década de 1920 y que produciría el nuevo cine alemán desde fines de la década de 1960 estuvo, de un modo general, inerte de imagen por cerca de veinte años: casi ningún nuevo rumbo en cine, ninguna pintura que mereciera ser comentada, una especie de forzado minimalismo, el grado cero de una amnesia visual.

Recuerdo en este momento algo que una vez afirmó Werner Herzog en un contexto un poco diferente. En una entrevista sobre sus filmes dijo: "Vivimos en una sociedad que ya no tiene imágenes adecuadas, y si no encontramos imágenes adecuadas y un lenguaje adecuado para

nuestra civilización con los cuales expresarla, nos extinguiremos como los dinosaurios. Es así de simple".[11] La ausencia de imágenes adecuadas en la Alemania de posguerra y la necesidad de inventarlas, de crear imágenes para seguir viviendo, también parece impulsar el proyecto de Kiefer. Él insiste en que el peso del fascismo sobre las imágenes tiene que ser reflejado y elaborado por cualquier artista alemán de posguerra que merezca ese nombre. Desde esta perspectiva, por cierto, la mayoría del arte alemán de posguerra debe ser visto como evasión. Durante la década de 1950, ofreció derivaciones del expresionismo abstracto, del tachismo, del informalismo y de otros movimientos internacionales consagrados. Por oposición a la literatura y al cine, medios en los cuales la confrontación con el pasado fascista ha llegado a ser un tema dominante durante la década de 1960, la escena del arte en Alemania Occidental estuvo dominada por los experimentos con la luz del Gruppe Zero, el movimiento Fluxus, vinculado con el situacionismo, y una cantidad de experimentos con la figuración en la obra de Sigmar Polke y Gerhard Richter. El foco de muchos de estos artistas, ya sea que quisiesen o no que su arte fuera socialmente crítico, era el presente: el capitalismo de consumo en la época de los Estados Unidos y la televisión. En este contexto, las ocupaciones de Kiefer del espacio-imagen fascista y de otra iconografía nacionalista fueron tanto un nuevo punto de partida para el arte alemán como una provocación política, excepto, desde luego, que esta provocación no fue ampliamente reconocida durante la década de 1970.

En esta década, la obra de Kiefer sobre el mito, especialmente el mito germano y la tradición nacional, todavía podía verse como un arte de mitología individual, como se lo llamó en la Documenta 5 de 1972. Fue sólo durante la conservadora década de 1980, cuando el tema de la identidad nacional se convirtió en una gran obsesión en Alemania Occidental, que la elección de Kiefer del medio y el contenido político de su pintura logró el murmullo de los críticos. ¡Anselm Kiefer

[11] Roger Elbert, *Images at the Horizon. Workshop with Werner Herzog*, Chicago, Facets Multimedia, 1979, p. 21.

–pintor de la nueva derecha! Pero sería un error hacer entrar en colapso el desarrollo de Kiefer como artista junto con el giro político hacia el conservadurismo en la década de 1980. Al fin y al cabo, todo el tema de la identidad nacional, antes de volverse provechoso para la nueva derecha, surgió primero en la década de 1970 en la izquierda intelectual, dentro de la órbita de la ecología y los movimientos pacifistas. El enfoque de Kiefer de la iconografía alemana en la década de 1970 todavía tenía un corte crítico, que intentaba articular lo que el consenso cultural liberal y socialdemócrata ha sellado detrás del *cordon sanitaire* de un conveniente manejo del pasado. Y su elección del medio, sus experimentaciones acerca del umbral entre la pintura, la fotografía y la escultura, también tenían un corte crítico en el rechazo a someterse a las devociones de un modernismo construido teleológicamente, que veía incluso la pintura remotamente representacional sólo como una forma de regresión. La representación en Kiefer no es, después de todo, simplemente un fácil retorno a una tradición premodernista. Es más bien el intento de hacer productivas ciertas tradiciones (la pintura de paisaje de horizonte elevado, la pintura romántica) mediante una especie de proyecto pictórico que representa, exteriormente sin embargo, estar fundado en la ideología de la representación, un tipo de pintura que se ubica de manera por completo autoconsciente después del conceptualismo y del minimalismo. El reproche, oído con frecuencia, contra lo que hay de figurativo y representacional en Kiefer no advierte su extraordinaria sensibilidad hacia materiales como paja, arena, plomo, cenizas, maderas quemadas, helechos y alambre de cobre, todos los cuales son incorporados imaginativamente en sus telas y la mayoría de las veces trabajado a contrapelo de la figuración y la representación.

Si bien el material y el empleo estético de la figuración de Kiefer no me produce preocupación ideológica, pienso que es legítimo preguntar si Kiefer se complace en la fascinación contemporánea con el fascismo, con el terror y con la muerte. El fascismo fascinante, como lo llamó Susan Sontag en su discusión sobre Leni Riefenstahl, ha sido parte del paisaje cultural internacional desde la década de 1970. En su libro *Reflexiones sobre el fascismo: un ensayo sobre el kitsch y la muerte* (1984), el

historiador Saúl Friedlander ha analizado el tema en numerosas obras cinematográficas y literarias de la década de 1970, que van desde *Nuestro Hitler* de Syberberg a *Portero de noche* de Liliana Cavani y *Lili Marlen* de Fassbinder, desde *El ogro* de Alain Tournier a *El traslado a San Cristóbal de A. H.*, de George Steiner. Además, hemos presenciado el redescubrimiento, a menudo celebratorio, de escritores modernistas de derecha como Céline y Ernst Jünger.

¿Cómo encuadra Kiefer en este fenómeno, que de ninguna manera es exclusivamente alemán? ¿Hasta qué punto su éxito puede ser explicado fuera de su Alemania nativa? Tales preguntas, afirmaría, son aún más urgentes porque el propio tratamiento que hace Kiefer de los iconos fascistas parece ir de la sátira y la ironía, en la década de 1970, a la melancolía desprovista de ironía, a comienzos de la década de 1980.

Para una discusión acerca del fascismo fascinante en Kiefer resultan centrales las tres series de pinturas de comienzos de la década de 1980: las pinturas sobre la arquitectura fascista, las obras sobre el Yermo de Brandenburgo, que oscilan entre la pintura de paisaje, la pintura histórica y una alegorización del arte y del artista en la historia alemana, y la serie *Margarete/Sulamita*, que contiene el sumamente abstracto y mediado tratamiento que hace Kiefer del Holocausto. Junto con la serie *Meistersinger/Nuremberg*, esta trilogía de obras es la que mejor corporiza aquellos aspectos de su arte a los que me dedico en este ensayo.

Me ocuparé primero de las acuarelas y los óleos sobre las estructuras arquitectónicas fascistas: las dos acuarelas tituladas *Al pintor desconocido* (1980, 1982) y los dos grandes óleos sobre las estructuras arquitectónicas fascistas titulados *La escalera* (1982-1983) e *Interior* (1981). Estas obras destilan un abrumador estatismo, una melancolía monumental y un atractivo estético intenso de color, textura y estratificación de los materiales pictóricos que puede inducir un estado meditativo, si no paralizante, en el espectador. Me gustaría describir mis propias y muy conflictivas reacciones hacia ellas, con la advertencia de que lo que esbozaré como una secuencia de tres etapas de respuesta y reflexión estaba mucho más confuso en mi espíritu cuando vi por primera vez la retrospectiva de Kiefer en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La primera etapa fue de fascinación –fascinación por el placer visual que Kiefer aporta al tema de la arquitectura fascista–. Vistos en fotografías, tales edificios provocarán, más probablemente, sólo la reacción pavloviana de condena: todos saben qué es la arquitectura fascista y qué representa. Ser confrontando con la interpretación de Kiefer del interior de la cancillería del Reich fue, en consecuencia, como verla por primera vez, precisamente porque "eso" no era el famoso edificio de Speer ni una representación "realista" de éste. Y lo que vi fueron ruinas, imágenes de ruinas, las ruinas del fascismo a la manera de la alegoría, que parecerían mantener la promesa de un más allá, sugerir una reconciliación todavía ausente. Es cierto, está el casi avasallador monumentalismo de tamaño y tema de estas pinturas, con la perspectiva de punto central llevada a su más insidioso extremo. Por otra parte, este monumentalismo de la misma perspectiva central parece estar socavado por las exigencias que las superficies de múltiples capas hacen al espectador, por la fragilidad y la transitoriedad de los materiales que usa Kiefer en sus composiciones, por los efectos espectrales que logra mediante el uso de la fotografía cubierta por óleo espeso, emulsión, laca y paja. Oscuras y sombrías como son, estas pinturas adquieren una luminosidad fantasmal y una inmaterialidad que desmienten su carácter monumental. Se presentan como imágenes del sueño, estructuras arquitectónicas que parecen intactas, pero que están seductoramente hechas para mostrarse como ruinas: las resucitadas ruinas del fascismo como simulacro, como la realización pictórica de un estado de espíritu contemporáneo.

En este punto me volví escéptico a mi propia reacción. La segunda etapa consistió en un sentimiento penetrante de haber sido engañado, de haber sido tentado por el fascismo fascinante, de haber quedado prendado de una estetización del fascismo que hoy complementa las estrategias propias del fascismo, tan elocuentemente analizadas por Walter Benjamin hace cincuenta años, de transformar la política en un espectáculo estético. Recordé el atractivo romántico de las ruinas y la ambivalencia inherente a la ruina como celebración del pasado, de la nostalgia y los sentimientos de pérdida. Y me acordé de las ruinas rea-

les dejadas por el fascismo, de las ruinas de las ciudades bombardeadas y de la destrucción dejada inmediatamente después de la invasión fascista y en la retirada. ¿En qué punto, me pregunté, estas pinturas reflexionan sobre esta realidad histórica? Incluso como imágenes de ruinas fascistas, todavía son monumentos a la representación demagógica del poder, y afirman, en su monumentalismo opresivo y en el uso inexorable de la perspectiva de punto central, el poder de la representación que el modernismo ha hecho tanto por cuestionar y reflexionar críticamente. La pregunta pasó a ser: ¿es esta pintura fascista al mismo tiempo un cambio de lugar? ¿Y si lo es, cómo me pongo a salvo de ser absorbido por estos gigantescos vacíos espaciales, de ser paralizado por la melancolía, de ser cómplice de una visión que parece impedir el duelo y sofoca la reflexión política?

Finalmente, mis ideas iniciales sobre las "ocupaciones" de Kiefer se impusieron nuevamente. ¿Qué pasa si Kiefer, también aquí, se propuso confrontarnos con nuestras represiones de la esfera de la imagen fascista? Quizás su proyecto fue precisamente oponerse a la por ahora a menudo santificada letanía sobre la estetización fascista de la política, oponerse a las explicaciones meramente racionales del terror fascista mediante la recreación del señuelo estético del fascismo y así forzarnos a afrontar la posibilidad de que nosotros mismos no seamos inmunes a lo que condenamos y rechazamos racionalmente. Afirmada en una fascinación melancólica con el pasado, la obra de Kiefer hace visible una disposición psíquica dominante en la posguerra alemana que ha sido descripta como la incapacidad de hacer duelo. Si el duelo implica una elaboración activa de una pérdida, entonces la melancolía se caracteriza por una incapacidad de superar esa pérdida y en algunos casos incluso por una identificación continuada con el objeto de amor. Éste es el contexto cultural en el cual la reelaboración de Kiefer de un vocabulario pictórico regresivo, incluso reaccionario, asume política y estéticamente su dimensión significativa. ¿De qué otra forma sino a través de la cita obsesiva podía conjurar el atractivo de lo que una vez sojuzgó a Alemania y no ha sido reconocido, mucho menos elaborado adecuadamente? ¿De qué otra forma sino a través de la melancolía pictórica y la evocación pesadillesca

podía confrontar los bloqueos de la psique alemana contemporánea? Al mismo tiempo, el riesgo de confrontar la cultura alemana contemporánea con las representaciones de un perdido objeto de amor colectivo es también evidente: esto puede fortalecer la disposición estática y melancólica hacia el fascismo más que superarla.

El dilema, entonces, es éste: o leer estas pinturas como una fijación melancólica en las ruinas oníricas del fascismo que encierran al espectador en la complicidad o, por el contrario, como una crítica al espectador, que es apresado en una compleja red de melancolía, fascinación y represión.

Incluso los dos elementos comunes a varias de las pinturas y acuarelas en esta serie –la inscripción "al pintor desconocido" y la ubicación de la paleta sobre un poste negro en un centro muerto– no nos ayudarán a salir de este dilema. Seguramente, como una doble referencia al soldado desconocido y al arte, estas inscripciones lingüísticas y conceptuales en medio de estos monumentos arquitectónicos fascistas tienden a romper el hechizo de la imagen como pura y no mediada y a reproducir un efecto de extrañamiento.

¿Pero de qué manera, finalmente, estas inscripciones producen extrañamiento? Si uno recuerda el *topos* clásico que establece un paralelismo entre el heroísmo del guerrero y el heroísmo del artista genial, entonces el recurso de Kiefer al motivo romántico trivial del monumento al soldado desconocido puede leerse como una crítica ligeramente desplazada del mito del genio artístico.[12] Tal lectura, sin embargo, parece un poco forzada. Después de todo, las nociones del soldado desconocido y del genio desconocido, no reconocido, forman parte ellas mismas de los mitos del heroísmo guerrero y el genio estético, que han sido los puntales más importante de la cultura de clase media desde el romanticismo. Una estrategia potencialmente crítica de quebrar la inmediatez visual a través de indicadores lingüísticos y signos que producen extrañamiento conceptual en la superficie de la obra, en úl-

[12] Jürgen Harten, *Anselm Kiefer*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1984, pp. 41 y ss. Catálogo de la exposición de 1984 de Kiefer en Düsseldorf, París y Jerusalén.

tima instancia, sólo sirve para reforzar el mito ostensiblemente socavado. Más aún, el heroísmo no documentado del soldado desconocido se convierte aquí en el heroísmo del muy conocido pintor Anselm K., que pudo haber sido engañado, él mismo, por el señuelo que se propuso combatir. Puede decirse casi lo mismo, por lo pronto, de los primeros intentos de Kiefer de construir genealogías alemanas en pinturas como *Los héroes espirituales de Alemania* (1973), *Ícaro* (1976) y *Los modos de la sabiduría mundana* (1976-1977). La necesidad de Kiefer de colocarse a sí mismo efectivamente al final de una genealogía del arte y el pensamiento alemán interfiere con cualquier intención crítica que haya podido tener. Claramente, en *A un pintor desconocido* Kiefer no celebra el vínculo entre guerra y estética como lo hicieron los futuristas italianos o los modernistas de derecha de la República de Weimar. Podría decirse que en lugar de una estética del terror obtenemos melancolía y narcisismo, el narcisismo de un pintor alemán posfascista cuya gélida mirada se dirige a dos objetos imaginarios perdidos: las ruinas del fascismo (edificios, paisajes y paisajes mentales) y las ruinas de la casa de la pintura misma, tal como ella fue. Estos dos conjuntos de ruinas están pictóricamente igualados. Kiefer termina por hacer colapsar la diferencia entre el mito del fin de la pintura y la derrota del fascismo. Ésta es una pretensión que parece recurrir de un modo sumamente problemático a la fantasmagoría de que fascismo es la última *Gesamtkunstwerk*, que exige como final un *Götterdämmerung* del mundo histórico: Berlín 1945 como el último acto de infatuación de Hitler con Richard Wagner y la obra de Kiefer como un monumento a la memoria de ese fatal encadenamiento entre arte y violencia. *Nerón pinta* –efectivamente.

Pero tal lectura negativa de las pinturas sobre arquitectura se contradice en la serie *Margarete/Sulamita*, una serie de pinturas basadas en la famosa "Fuga de muerte" de Paul Celan, un poema que capta el horror de Auschwitz en una secuencia de imágenes míticas sumamente estructuradas. En estas pinturas, donde Kiefer vuelve la mirada hacia las víctimas del fascismo, la visión melancólica del pasado, dominante en las pinturas sobre arquitectura, se transforma en un genuino sentido de luto. Y la obsesión en apariencia autoindulgente y narcisista de

Kiefer con el destino de la pintura se revela aquí en su dimensión histórica y política clarificadora. En el contexto alemán, la vuelta de Kiefer a Paul Celan, el poeta judío que sobrevivió a un campo de concentración nazi, tiene profunda resonancia. En la década de 1950, Theodor Adorno había sostenido que después de Auschwitz la poesía lírica ya no era posible. Los horrores inimaginables del Holocausto habían empujado irreparablemente el lenguaje poético, en especial aquel escrito en Alemania, al borde del silencio. Pero cuando Celan afrontó el desafío de escribir un poema acerca del mismo evento que parecía haber convertido en insuficiente a todo lenguaje, demostró que esta crisis final del lenguaje poético todavía podía ser articulada dentro del lenguaje mismo.[13] Yo sugeriría que en la serie *Margarete/Sulamita*, especialmente en *Su pelo dorado, Margarete* (1981) y *Sulamita* (1983), Kiefer logra hacer en la pintura lo que Celan hizo en la poesía hace más de cuarenta años. En este contexto, la ecuación del fascismo con el fin de la pintura que Kiefer establece toma una connotación diferente. También para él, como para Celan y Adorno, es el fascismo lo que ha causado la última crisis del arte en este siglo. El fascismo no sólo reveló hasta qué punto la pintura y la poesía nunca pueden ser conmensuradas con el mundo de la violencia histórica. También ha demostrado cómo la política puede explotar brutalmente la dimensión estética y ponerla al servicio de la violencia y la destrucción.

Las pinturas de *Margarete/Sulamita*, que giran sobre el estribillo del poema de Celan "tu pelo dorado Margarete, tu pelo ceniciento Sulamita", eluden la figuración o cualquier otra representación directa de la violencia fascista. A la manera conceptualista, *Tu pelo dorado, Margarete* evoca la curvatura del pelo de la mujer alemana con un arco de paja impuesto en el centro de un árido paisaje de horizonte elevado. Una curva pintada de negro que repite la forma del pelo de Margarete evoca a Sulamita, y el título de la pintura está inscripto en negro sobre ambas. En esta pintura, el negro del pelo de Sulamita se confunde con las negras marcas de la tierra –otra indicación de que el fondo de colo-

[13] El texto completo del poema se transcribe en Rosenthal, *Kiefer*, pp. 95 y ss.

res oscuros de Kiefer refiere principalmente a la muerte en la historia más que a la renovación mítica, como se ha afirmado con frecuencia–. Y la combinación de paja real con pintura negra caracteriza además las pinturas de Nuremberg y de los Meistersinger de comienzos de la década de 1980, pinturas que utilizan los mismos colores y materiales con el fin de evocar la conjunción de Nuremberg como lugar del *Meistersinger* de Wagner y de las espectaculares convenciones del partido nazi filmadas por Leni Riefenstahl en *El triunfo de la voluntad.*

Pero quizás la pintura más poderosa de la serie inspirada por Paul Celan es una titulada *Sulamita,* en la cual Kiefer transforma el diseño fascista de Wilhelm Kreis para la "Sala funeraria del gran soldado alemán" de "El pabellón de los soldados de Berlín" (c. 1939) en un inquietante monumento a la memoria de las víctimas del Holocausto. El espacio cavernoso, ennegrecido por el fuego de la cremación, nos recuerda claramente un gigantesco horno de ladrillos, amenazante en sus mismas proporciones, que están exacerbadas por el uso que hace Kiefer de una perspectiva de nivel bajo. No hay ninguna representación cruda de la muerte por gas o de la cremación, sólo se muestran los residuos del sufrimiento humano. Aunque ocultas en la profundidad de este inmenso espacio vacío, vemos las siete minúsculas llamas de un candelabro conmemorativo empequeñecidas por el horror de este espacio atroz. Kiefer consigue eludir toda la ambigüedad que ronda sus otras pinturas de la arquitectura fascista. Y lo consigue porque evoca el terror perpetrado por los alemanes sobre sus víctimas, abriendo de este modo un espacio de duelo, una dimensión que está ausente de las pinturas que traté antes. Para transformar un espacio arquitectónico fascista, dedicado al culto de la muerte de los nazis, en un monumento en memoria de las víctimas del nazismo, ha creado un efecto de genuina *Umfunktionierung* crítica, como Brecht la habría llamado, un efecto que revela el telos genocida del fascismo en sus propios espacios conmemorativos de celebración.

Concluiré estas reflexiones sobre Kiefer volviendo a mi tema de mito, pintura e historia tal como éste se articula en una de las más poderosas obras de Kiefer, la pintura titulada *Icarus: Arena de Branden-*

burgo (1981). Esta pintura expresa paradigmáticamente como lo mejor de la obra de Kiefer deriva su fuerza de la por momentos insoportable tensión entre el terror de la historia alemana y el intenso deseo de ir más allá con la ayuda del mito. *Icarus: Arena de Brandenburgo* combina el mito griego con la imagen de un paisaje prusiano, es decir, del este alemán, que para el occidente alemán es tan legendario y mítico como la historia de la caída de Ícaro. La pintura no articula ningún apasionado grito de horror y sufrimiento que podamos asociar con el expresionismo. En cambio, tenemos el estrellarse silencioso de las dos alas quemadas de Ícaro en el mítico paisaje de la Branderburger Heide, El Yermo de Branderburgo, lugar de tantas batallas en la historia militar de Prusia. El Ícaro de Kiefer no es el Ícaro de la antigüedad clásica, hijo de un artífice cuya *hybris* fue castigada por los dioses cuando, al elevarse excesivamente, el sol derritió sus alas. El Ícaro de Kiefer es el pintor moderno, con la paleta con su agujero para el pulgar en reemplazo de la cabeza. Ícaro se ha convertido en una alegoría de la pintura, otra versión de las numerosas paletas voladoras de Kiefer, y se estrella no por el calor del sol en lo alto, sino por el fuego que arde debajo de él en el paisaje prusiano. Sólo un distante brillo luminoso en el plano superior de la pintura sugiere la presencia del sol. Es un sol que se pone, y la caída de la noche parece inminente. Ícaro no se está elevando hacia el infinito, está, tal como ocurrió, siendo derribado hacia la tierra. Es la historia, la historia alemana, la que impide el desarrollo del vuelo pictórico hacia la trascendencia. La pintura se estrella. La redención a través de la pintura ya no es posible. La misma visión está contaminada, manchada, violentada por la historia. Cuanto más fuerte es la opresión de la historia, más intenso es el deseo imposible de escapar en el mito. Pero entonces el mito se revela como encadenado a la historia más que como lo otro que trasciende la historia. El deseo de renovación, de renacimiento y de reconciliación que nos habla desde estas pinturas puede ser arrollador. Pero la obra de Kiefer también sabe que este deseo no va a ser satisfecho, que está más allá del alcance humano. El potencial de renacimiento y renovación que el fuego, el fuego mítico, puede contener para la tierra no se extiende a la vida huma-

na. Los fuegos de Kiefer son los fuegos de la historia, e iluminan una visión que es realmente apocalíptica, pero que hace surgir la esperanza de redención sólo para cancelarla.

Kiefer en Berlín

Los diarios alemanes nunca se cansan de subrayar que el renombre de Anselm Kiefer como el artista alemán más exitoso desde Beuys lleva la marca de fábrica de los Estados Unidos, y en ese contexto siempre resuena un comentario indirecto acerca de que su éxito se debería a un grupo misteriosamente homogéneo de "coleccionistas judío-americanos". Almas confundidas (ése es el subtexto) que compraron a Kiefer en un tiempo en que el *establishment* crítico de Alemania sabía a ciencia cierta que ese artista, con su imaginería teutónica, su monumentalismo wagneriano y su nebulosa inclinación hacia el mito y la catástrofe, era un irracionalista y un reaccionario, cuando no un proto-fascista. De acuerdo con el consenso imperante, Kiefer y Syberberg constituían el dúo maldito de una cultura por lo demás intachable. Incluso hoy, los críticos alemanes suelen echar en cara a la recepción norteamericana de Kiefer *in toto* su falta de conciencia crítica y de escepticismo pictórico con respecto a un arte que se supone basado en la fascinación superficial y en la *mise-en-scène* pomposa.[14] Esas mismas voces sostienen que Norteamérica cedió a la seducción de las morbosas imágenes de un apocalipsis estetizado y *al alboroto mediático* en torno del artista como redentor. Los puntos de vista de alemanes y norteamericanos se enfrentan en una extraña reciprocidad: mientras los alemanes creen que la problemática "germanidad" de Kiefer hizo crecer (inmerecidamente) su reputación en los Estados Unidos, los triunfalistas de Kiefer en Norteamérica lo ensalzan como un artista que por razones políticas no es

14 Véase por ejemplo Petra Kipphoff, "Das bleierne Land" [El país de plomo], en *Die Zeit* 31, 28 de julio de 1989, o Hans Joachim Müller, "Der Alchemist, der Erlöser" [El alquimista, el redentor], en *Die Zeit* 13, 22 de marzo de 1991.

apreciado suficientemente en su propio país.[15] Aunque hay algo de verdad en ambas afirmaciones, esa clase de juicios suele delatar ante todo necesidades proyectivas y la tentación del escándalo: ¿a quién le pertenece Kiefer? y ¿cuán alemán es? Al mismo tiempo, esas evaluaciones bloquean la cuestión más interesante que se refiere a cómo su germanidad funciona de manera harto diferente en los Estados Unidos de lo que sucede en Alemania. Cuando los críticos norteamericanos alaban a Kiefer como el héroe-artista solitario que lucha en su propio país contra la represión del pasado fascista, no hacen sino delatar una supina ignorancia del hecho de que la elaboración del pasado, la *Vergangenheitsbewältigung*, ha sido el *ethos* predominante en la vida intelectual alemana de los últimos treinta años. Es absurdo acusar de reprimir el pasado a la cultura alemana en la que predomina la izquierda liberal. Para los críticos alemanes, el tema en cuestión se refería más bien a la manera en que Kiefer emprendió dicha elaboración del pasado. Para ellos, la deliberada estrategia de Kiefer de abrir la caja de Pandora de la imaginería fascista y nacionalista llegó a constituir una suerte de pecado original de la era pos-Auschwitz. Es cierto, en su obra temprana Kiefer luchaba contra la represión. Sin embargo, no era la inconsciente represión de la culpa de Alemania lo que su obra buscaba sacar a la luz. Se trataba más bien de la deliberada y consciente represión de las iconografías fascistas sobre cuya base se había construido el consenso de la izquierda liberal con respecto a la *Vergangenheitsbewältigung*. Pero ninguna de las partes involucradas en ese transatlántico diálogo de sordos admitía la diferencia sustancial en cuanto a los registros de la represión: Norteamérica deseaba al artista como llanero solitario; Alemania quería mantener la comodidad y la buena conciencia de su zona tabú antifascista.

Hay razones para creer que la más importante exposición de Kiefer en Alemania, que tuvo lugar entre el 9 de marzo y el 20 de mayo de 1991 en la Nationalgalerie de Berlín, contribuyó a alejar el debate sobre la obra de este artista de las cuestiones referidas a la identidad na-

[15] Véase Peter Schjeldahl, "Our Kiefer" [Nuestro Kiefer], *Art in America*, 76:3, marzo de 1988.

cional y las proyecciones de su supuesta grandeza. En la medida en que las imágenes de la arquitectura fascista y de las tradiciones nacionalistas decimonónicas cedieron lugar en la obra reciente de Kiefer a un conjunto de imágenes relacionadas con la Cábala, el Viejo Testamento y la mitología griega y oriental, se atenuó la acusación de fascismo, aunque el fantasma del "coleccionista judío-americano" y de la reputación *made in America* sigue obsesionando a los críticos y funciona como cifra de su persistente incomodidad con la obra del artista.[16] Como demuestran las críticas de la exposición, las razones de esa incomodidad se articularon, si bien de manera vacilante, en términos propiamente estéticos, aunque las reacciones de los suplementos culturales seguían sufriendo de expectativas desmesuradas y de los efectos postraumáticos de controversias pasadas. Sea como fuere, afortunadamente quedó fuera del repertorio de la crítica el paralelismo entre Syberberg y Kiefer, acaso un indicio de que las reacciones alemanas ante la obra de Kiefer estén comenzando a cambiar de signo.

En este contexto es importante recordar que con una sola excepción (Düsseldorf, 1984), todas las grandes exposiciones de Kiefer tuvieron lugar en el extranjero y que en Alemania sólo se llegó a tomar conocimiento de la gran retrospectiva norteamericana de 1987-1988 a través de datos fragmentarios. Tanto más intensas eran las expectativas puestas en la inauguración de la gran muestra de Berlín, montada en cuatro semanas de intenso trabajo físico por el artista mismo y un equipo de asistentes. Difícilmente la fecha elegida podía ser más adecuada: Kiefer llegaba a Berlín, la capital política y cultural de la nueva Alemania reunificada. Y llegaba de manera contundente: 58 pinturas, obras gráficas y esculturas, en su mayor parte inmensas y pesadas, de las cuales sólo ocho eran anteriores a 1985. Para dar cabida a la muestra se vació la mayor parte de las salas de exposición de la Nationalgalerie y se reforzaron los techos para soportar el inmenso peso de las esculturas de plomo. El considerable costo de la exposición fue solventado por la

[16] Véase, por ejemplo, Eduard Beaucamp, "Der Prophet und sein Bildertheater" [El profeta y su teatro de imágenes], en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, núm. 74, 28 de marzo de 1991.

Asociación de Amigos de la Nationalgalerie. Iba a ser la muestra más grande de Kiefer en Alemania hasta ese momento y la promoción previa a la inauguración se ocupó de que todos se enteraran de ello. ¿Sería el retorno triunfal del pintor-héroe cuya obra temprana parecía entonces una suerte de profecía de la nación y la reunificación? ¿O acaso su obra reciente confirmaría los temores de los intelectuales alemanes ante un Cuarto Reich que esperaba agazapado para entrar en acción? Obviamente esas cuestiones habrían sido mucho más pertinentes si la exposición se hubiera inaugurado según lo previsto originalmente durante los festejos de la reunificación en el otoño boreal de 1990, antes de que las provincias del Este se derrumbaran lenta y dolorosamente hasta llegar al desastre económico y social, para no mencionar el triunfo de la voluntad de paz total en Alemania durante la guerra del Golfo. En el momento de inaugurarse la muestra a principios de marzo, había flaqueado la euforia por la reunificación; no George Busch, sino Alemania era el debilucho; y Berlín ni siquiera podía estar segura de si iba a transformarse en sede gubernamental o si sólo seguiría siendo la capital para fines meramente representativos. Kiefer en Berlín: nada parecía funcionar para ciertas expectativas basadas en las polémicas previas en torno del artista. Sin embargo, si los acontecimientos nunca llegaron a darse de acuerdo con las expectativas previas, se debió tanto a la naturaleza proteica de la obra de Kiefer como a la fuerza pura de las contingencias políticas.

Cuando visité a Kiefer en el verano de 1990 en su estudio-fábrica en Buchen para hablar acerca de la inminente exposición en Berlín, me llamó fuertemente la atención el hecho de que la imaginería nacional de su obra temprana había desaparecido por completo de sus proyectos recientes. La reunificación entonces inminente de Alemania no provocaba en él ninguna clase de respuesta enfática. Mucho más significativo era el cuidado y la atención al detalle con el que se preparaba para la muestra en Berlín: un modelo a escala del espacio en la Nationalgalerie ocupaba el centro del amplio pabellón de la fábrica. Versiones en miniatura de las esculturas y las pinturas (basadas en su mayor

parte en fotografías a escala) podían ser ubicadas una y otra vez en los diferentes salones; Kiefer parecía bastante obsesionado con la planificación de la muestra. Aparentemente, nada quedaba librado al azar.

Cuando en 1991 se le preguntó en una conferencia de prensa por qué le había interesado exponer en Berlín, Kiefer respondió con sequedad: "por ese edificio imposible". En efecto, la Nationalgalerie es verdaderamente imposible: construida por Mies van der Rohe en 1968, con techo plano, estructura de acero negro y vidrio e imponentes columnas de mármol verde, la sala principal de exposiciones parece un desmesurado *showroom* de venta de automóviles. Pero los preparativos de Kiefer valieron la pena. La muestra estaba extremadamente bien colgada; el uso del espacio y de la luz contribuía bellamente a agrupar y a acentuar determinadas obras de diferentes etapas de su producción. La exposición no estaba organizada en orden cronológico, sino sobre la base del intento de hacer lucir la yuxtaposición y las oposiciones que permitían al espectador trazar una densa red de motivos relacionados, de estrategias pictóricas y de técnicas materiales. A diferencia de la muestra exhibida en Filadelfia, Chicago y Nueva York, no se trataba de una retrospectiva, sino más bien de un *work-in-progress* en el que se exhibían seis obras de 1990 y otras seis de 1991, algunas sin terminar.

El amplio pabellón de la planta principal reunía la obra escultórica más reciente –cinco aeroplanos de plomo y un cohete (creados casi todos entre 1989 y 1990)– como también tres grandes esculturas de libros, una que había sido expuesta en la galería Anthony d'Offay en Londres (*High Priestess* o *Zweistromland*) y otra en la de Marian Goodman en Nueva York (*Breaking of the Vessels*). Alrededor de las dos columnas rectangulares del hall se habían construido rampas de hierro elevadas para que los espectadores pudieran tener una vista aérea de esos extraños pájaros melancólicos amarrados para siempre a la Tierra, destino que también cabía a los libros de plomo, demasiado pesados para ser sacados de sus anaqueles. Las esculturas varadas en la planta baja se combinaban con pinturas relacionadas temáticamente. Los salones compartimentalizados del nivel inferior contenían las típicas pinturas de grandes dimensiones y una serie de obras gráficas de

gran tamaño, exhibidas detrás de un vidrio, que parecían esbozos o incluso dibujos a pesar de haber sido creadas con fotografías intervenidas, placas de plomo y papel. La obra estaba colgada con gran espaciosidad; evitaba los amontonamientos e iba llevando al espectador de manera rítmica a través de la muestra. Rara vez he visto en la Nationalgalerie una exposición que funcionara tan bien en ese espacio como lo logró esta muestra preparada con la ayuda de Mark Rosenthal, curador de la retrospectiva norteamericana, y de Angela Schneider, curadora de la Nationalgalerie.

Si uno se pregunta cuál era la novedad en la obra de Kiefer de fines de la década de 1980, además del abandono de temas germánicos en favor de motivos tomados del misticismo judío, de la mitología griega y oriental, surgen tres respuestas inmediatas: el uso de plomo saturnino, un material de mágica sutileza, gran riqueza visual y fuerte carga conceptual; el intento de abandonar la rutina de las imágenes y moverse hacia la escultura, a través de esos aeroplanos y bibliotecas de plomo, pero también de expandir los elementos escultóricos en las pinturas, y una nueva experimentación con la perspectiva, más compleja y fragmentada en la obra de la década de 1980 que en las pinturas de la década de 1970, de perspectiva central y horizonte elevado. Sin embargo, en lugar de hablar de un nuevo punto de partida, sería más apropiado señalar una expansión temática y formal en círculos concéntricos. La preocupación por los materiales básicos y míticos siempre estuvo: el plomo venía a desplazar la paja y la arcilla. La creación de libros también se remonta a los primeros años de Kiefer. En este sentido, las tres bibliotecas macizas y de pesado plomo (*Zweistromland*, *60 Millionen Erbsen*, *Bruch der Gefässe*) sólo representan el desplazamiento que va del libro de artista a la escultura a gran escala. De manera similar, los aeroplanos de plomo pueden ser vistos como una expansión conceptual de las paletas voladoras de la obra temprana. Así como la paleta siempre fue emblema del acto de pintar y de mirar, los aeroplanos recientes están conectados conceptualmente con el desplazamiento hacia las vistas aéreas, la mirada desde arriba, que aparece en mucha de la obra reciente.

Lo que también resulta novedoso es que Kiefer haya estado dispuesto a abandonar su anterior retraimiento, a dar entrevistas, a dejar que algunos de sus proyectos aparecieran fotografiados en los periódicos.[17] Esas entrevistas dejaron en claro que Kiefer ve su obra como un diálogo con Warhol y Beuys, Duchamp y Pollock, como también con el arte informal y conceptual, en lugar de plantearlo como un *revival* contemporáneo del romanticismo nórdico *à la* Caspar David Friedrich o como una ruptura posmoderna con los experimentos del vanguardismo pos-1945. Aunque no comparte el provocador punto de vista de Joseph Beuys acerca de que todo hombre es un artista, ha llegado muy lejos en el rechazo de la mistificación del artista individual como genio que tanto suelen atribuirle los triunfalistas de Kiefer. Ciertamente, queda abierto el debate acerca de si su propio punto de vista sobre el artista como médium en lo esencial va más allá de los conceptos tradicionales de creatividad estética privilegiada que lo que hacían los experimentos radicales de Beuys o de Warhol. Pero incluso si no fuera así, no viciaría el proyecto pictórico de Kiefer. El *ethos* de un democratismo estético, tan característico de ciertas prácticas de vanguardia de la década de 1960 y redivivo en años recientes en nombre del multiculturalismo, constituye en sí una compleja amalgama de laudables intenciones políticas, confusión conceptual y una retórica vacía que no puede atribuirse ningún derecho absoluto a la verdad.

Kiefer también refuta lo pretencioso de tantas explicaciones eruditas acerca de su uso de temas, nombres y materiales míticos. En particular, rechaza el papel del alegórico sofisticadamente culto, y en su lugar subraya el carácter trivial y cotidiano de los objetos, materiales y palabras como impulso inicial de los descubrimientos estéticos. Enfatiza simplemente el hecho de que ciertos nombres y conceptos han sido recubiertos por capas inagotables de significados que a su vez han creado una es-

[17] Christian Kämmerling y Peter Pursche, "Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild. Ein Werkstattgespräch mit Anselm Kiefer" [De noche voy en bicicleta de cuadro en cuadro. Diálogos en el taller con Anselm Kiefer], *Süddeutsche Zeitung*, Magazin núm. 46, 16 de noviembre de 1990; Axel Hecht y Alfred Nemeczek, "Bei Anselm Kiefer im Atelier" [En el taller de Anselm Kiefer], *Art*, núm. 1, enero de 1990, Hamburgo.

pecie de aura alrededor de nombres como Lilith, Jasón y Medea, Isis y Osiris. Incluso nombres surgidos de poesía reciente, como Margarete y Sulamita de Paul Celan o *Karfunkelfee* de Ingeborg Bachmann, pueden ser portadores de ese tipo de aura poética que a menudo sirve como desencadenante de la obra de Kiefer. Es tan fuerte la tensión entre palabra e imagen que opera en la mayor parte de su obra que uno se sentiría tentado de verlo como un *poète manqué*, un escritor fallido que no puede resistirse a la fuerza de la imagen y que termina de alguna manera en el medio equivocado. Sea como fuere, su rechazo del papel de *pictor doctus* (pintor erudito) debería hacer vacilar a aquellos que elucubran sesudos comentarios sobre el uso de la Cábala en Kiefer, sobre la fascinación del alquimista con el plomo o su mirada sobre los mitos de la creación. Es esa complejidad de múltiples niveles y fragmentos propia de los materiales, nombres y símbolos míticos lo que Kiefer desea capturar en sedimentaciones visuales. Ninguna exégesis erudita logrará volver a reunir todos los fragmentos dispersos.

En ese sentido, aunque Kiefer confía en que el espectador es capaz de evocar algunas de las cualidades auráticas de nombres, lugares y materiales, no es necesario que el receptor pertenezca a una élite educada. Por el contrario, Kiefer sabe demasiado bien que desapareció la burguesía educada de antaño y que ya no puede ser resurrecta. Sin embargo, eso le plantea el dilema de tener que explicar cómo los espectadores pueden acceder a los materiales míticos en torno de los cuales genera sus imágenes. Su solución a este problema consiste en algo similar a los arquetipos junguianos. "Nuestra memoria –afirmó en una entrevista– no viene simplemente configurada cuando nacemos; viene de lejos, guarda almacenadas experiencias básicas y actitudes reunidas en miles de años".[18] Naturalmente, esa confianza en la memoria colectiva resulta tan problemática en la actualidad como lo fue cuando Walter Benjamin apeló a Jung para leer los mundos míticos de la modernidad decimonónica. Sin embargo, Kiefer no pretende brindar una explicación científica convincente. Podría argumentarse también que en el proceso de

[18] Kämmerling/Pursche, "Nachts fahre ich...", p. 24.

aculturación, los materiales míticos del pasado remoto siguen siendo reciclados hasta el día de hoy con tal alcance que la imaginación de muchos observadores será puesta en movimiento cuando se vean confrontados con Jasón y el vellocino de oro, Siegfried y Brünhilde, Lilith y los mitos de la creación. Si se tiene en cuenta que muchos de los mitos centrales a la obra de Kiefer no llegan a nosotros desde las profundidades del pasado, sino desde el conocimiento de la Biblia o los recuerdos de fines del siglo XIX (Wagner y los Nibelungos), puede darse por terminada toda esa cuestión referida a una especie de memoria mística colectiva. En última instancia, depende del espectador individual decidir si y en qué medida quiera entregarse a esas escrituras e inscripciones, hasta dónde quiera seguir la huella de las historias míticas que Kiefer invoca, conjura y borra al mismo tiempo. Del mismo modo en que Kiefer describió el proceso material de creación de su pintura como una suerte de arqueología a la inversa, también el observador es libre de agregar capas llenas de alusiones y significados. La culpa del espectador sobre su falta de conocimientos, que resurge como resentimiento cuando los críticos se quejan de que Kiefer se basa en un *corpus* de saberes remotos, tal vez exprese más sobre el estado de la cultura contemporánea que sobre las pinturas de Kiefer. Es que incluso si uno no desea sino entregarse a las imágenes mismas, sumergirse en las sedimentaciones de fotografía, pintura, ceniza, emulsiones, goma laca y plomo e ignorar los complejos niveles de nombres, títulos e inscripciones, la experiencia estética seguirá gozando de una exuberante textura. El éxito popular de la exposición de Berlín lo prueba. Una de las características principales de la obra de Kiefer consiste en que combina a la vez el fácil acceso y el sutil hermetismo. Hermético no en el sentido de un saber oculto, sino en el sentido de un cáracter elusivo que impide que la mirada y la interpretación se detengan alguna vez.

El interés en la obra reciente reside precisamente en que uno no puede terminar de decidir si Kiefer trabaja como pintor o como narrador. Constantemente cruza la línea entre ambos oficios. Carga sus imágenes con palabras y transforma los nombres en imágenes poderosas. Como si perpetuamente reavivara la controversia histórica de la icono-

clastia, intentando convalidar al mismo tiempo ambos lados de la cuestión: a veces con palabras en contra de las imágenes, otras con imágenes en contra de las palabras. En el mejor de los casos las inscripciones, que siguen apareciendo en una suerte de escritura infantil, pueden funcionar como ruptura de la fascinación de la inmediatez, y de esa manera abrir el cuadro a múltiples niveles de la lectura; a su vez, las imágenes pueden forzar una erupción visual en la imaginación, como por ejemplo esa pintura magnífica pero inconclusa sobre Lilith de 1990 en la que una melena de cabellos negros forma el centro de un remolino de cenizas que invade un paisaje urbano que ha sido sobrepintado, visto oblicuamente desde arriba. En esa pintura Kiefer evoca la historia de la legendaria primera mujer de Adán, esa no-Eva cuya identidad siempre fue codificada como demoníaca y rebelde y cuya independencia se debía al hecho de no haber sido creada a partir de la costilla de Adán. La antigua historia de Lilith de que en las ruinas se encuentra con el demonio se funde con visiones de ciudades en ruinas, de decadencia urbana, de vahos de polución. El violento remolino de cenizas evoca el *topos* poético de Brecht: *"Von den Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!"* (¡De esas ciudades habrá de quedar: lo que las atravesó, el viento!). El antiquísimo *topos* que homologa el cuerpo metropolitano con el de la mujer (la gran meretriz Babilonia) deliberadamente se afirma una vez más como mito y se desdice por el doble desmembramiento de Lilith, que aparece sin cuerpo alguno, puro cabello y lenguaje. Obviamente, nunca un único cuadro cuenta toda la historia completa. Las demás pinturas sobre Lilith toman otras partes de la leyenda (*Las hijas de Lilith*); los vestiditos grises, incrustados de cenizas y atados al lienzo, volverán a aparecer en otras pinturas que no tienen demasiado que ver con el personaje de Lilith (por ejemplo, *Jasón y Medea*), desplazándonos de esa manera de un nexo narrativo a otro. Todo lo que obtenemos son fragmentos de una memoria en ruinas. Las palabras y las imágenes se combinan para formar *Denkbilder*, imágenes del pensamiento, en los cuales los elementos narrativos y conceptuales, materiales y pictóricos permanecen en una constante fluctuación que impide todo intento de inmovilizarlos. Los mismos nombres e imáge-

nes aparecen en diferentes pinturas, complicando la red de elementos narrativos y pictóricos. La repetición mítica utilizada aquí no provee sin embargo un fundamento estable. Nunca los dispares elementos narrativos llegan a constituir alguna suerte de metanarrativa. Incluso las pequeñas historias míticas como las de Jasón o Lilith aparecen sólo en forma fragmentaria, en la que las ruinas de la memoria del pasado están superpuestas con desperdicios del presente. Es difícil establecer si la obra de Kiefer sobre el mito persigue en lo esencial alguna gran síntesis, algún "*grand recit*", algún gran relato. Más allá de lo que él mismo afirme en las entrevistas, su obra plantea interrogantes en lugar de pretender dar respuestas. En todo caso, el espacio del "*grand recit*" es postulado como ausencia, como lo no representable y por siempre esquivo, en torno de lo cual las pinturas de Kiefer orbitan en movimientos fútiles, pero bellos.

A menudo se ha afirmado que la obra de Kiefer sobre el mito deriva de los trabajos de Joseph Beuys, pero a pesar de ciertas similitudes (la crítica de la ciencia moderna y el progreso, el redescubrimiento del aura, el rechazo del símbolo y la alegoría en el sentido tradicional) Kiefer trata el mito de manera muy diferente. A diferencia de Beuys, de quien sí había aprendido mucho en la década de 1970, Kiefer no es un shamán de nuestro tiempo cuyo uso de los materiales y cuyas estrategias performativas hayan nacido de una experiencia existencial que a la vez sea fuente de poder sanador y utópico. Trabaja más bien como un *bricoleur* secular con un apetito gargantuesco por las historias y las referencias míticas, pero también con una aguda conciencia de la pérdida y de la imposibilidad de llegar a alguna especie de reconciliación esencial. La grasa y la piel de Beuys encarnaban una visión enfática de la sanación y la alimentación. El plomo de Kiefer mantiene una fundamental ambivalencia: puede llegar a transformarse en el oro del alquimista, pero sigue siendo venenoso. Protege contra la radiación, pero absorbe toda la luz. Es materia gris y muerta, pero comienza a brillar cuando es sometido a procesos erosivos y oxidativos. Se lo asocia con Saturno (el último planeta iluminado de nuestro sistema solar), con la oscuridad, la bilis negra y la melancolía pero, por su parte, la melancolía siempre fue

considerada central a la imaginación artística. Para Kiefer el mito mismo no constituye ni una realidad primaria, ni una garantía de un origen incuestionable. Es más bien un intento de construir significado y realidad a través de la narración de historias en imágenes.

La obra de Kiefer como *bricoleur* de imágenes, nombres, historias, materiales y conceptos le impone correr riesgos. El mayor peligro es el de caer en la repetición, la mera ilustración y la sobrecodificación descontrolada. Es en las esculturas de los aeroplanos donde esos riesgos se vuelven más visibles. El hecho mismo de que tantos críticos se sintieran obligados a hacer referencias trilladas a los bombarderos mesopotámicos y la guerra del Golfo (la tierra del Éufrates y el Tigris juega un papel importante en la imaginería reciente de Kiefer) demuestra que algo había allí que no funcionaba del todo bien y no puede atribuírsele toda la culpa a los críticos. El material y la ejecución conceptual se vienen abajo cuando el avión llamado *Jasón* exhibe en las alas pequeñas vitrinas con dientes humanos (una referencia a los dientes del dragón que una vez sembrados engendraban los guerreros con los que tenía que luchar Jasón). Otras ventanas presentaban terrones de tierra en un cohete (*Resurrexit*), piel de víbora en un cockpit (*La serpiente y el águila*) y cabello de mujer en las alas de un avión llamado *Berenice* –la figura mítica que sacrificó sus cabellos, luego transformados en una constelación de estrellas–. Un avión llamado *Melancholy* lleva en sus alas el poliedro de Durero lleno de polvo y desperdicios del piso del taller del pintor. En el mejor de los casos, ese carácter literal, al que se suma la no menos literal cháchara de los críticos sobre la guerra del Golfo, resulta un tanto tortuoso. El paso que va de lo sublime a lo ridículo suele ser muy pequeño, sin embargo hay que admitir en favor de Kiefer que se atreve a tomar ese rumbo sin ninguna red que lo proteja de la caída.

Es que explorar la tensión entre lo trivial y lo sublime tal vez sea tan central a la obra de Kiefer como lo era al modernismo la dialéctica de Baudelaire sobre lo eterno y lo efímero. Esa tensión se mantiene de manera convincente en las esculturas con libros, pero no en los aeroplanos. En mi opinión, los aviones sólo funcionan estéticamente en un plano conceptual, en el que operan como transportadores de ideas, de

historias, vehículos de una mirada. El problema, intuido por Kiefer (el hecho de que en tanto esculturas terminan siendo bastante redundantes), no se soluciona por su inscripción narrativa. En cuanto se cargan con historias particulares (*Jasón*, *Berenice*) los aviones terminan estrellándose como obras de arte y fracasan como esculturas.

Hay sin embargo una excepción: *Mohn and Gedächtnis* (Amapolas y memoria), una referencia al primer libro de poemas de Paul Celan de 1952. Se trata de un aeroplano, colgado a baja altura, con cuatro jets bajo sus alas y dos jets más bajo su cola sobredimensionada. Más que los otros, parece un pájaro varado, con la ventana del cockpit como un ojo y las soldaduras de la trompa que apenas insinúan un pico. Como un albatros de Baudelaire, emblema de la creatividad asfixiada, era la primera obra que se veía al entrar en el museo. Las alas eran aplastadas por libros de plomo fuera de toda escala de cuyas páginas se escurrían en dirección al rumbo del vuelo amapolas secas, sugiriendo un futuro ya olvidado. Las superficies del avión, de plomo ajado e irregular, desplegaban un brillo blanco sobrenatural, como si el material estuviera por transformarse en plata. Emblema del tiempo y del olvido, del imposible deseo de volar, del peso del conocimiento y de la necesidad de olvidar para poder recordar, esta escultura funciona como una obra conceptual productivamente figurativa. Había sido exhibida con anterioridad en la Galerie Paul Maenz de Colonia en el marco de una muestra llamada "El ángel de la historia", en alusión a la famosa imagen de las "Tesis sobre filosofía de la historia" de Benjamin: un ángel que mira hacia atrás, hacia las crecientes montañas de ruinas del pasado, mientras es propulsado irremediablemente hacia el futuro por una tempestad proveniente del Paraíso que lo toma por las alas. En este caso, el exceso funciona precisamente porque sigue siendo conceptual en lugar de transformarse en narrativo. Así se completa con éxito la trayectoria que va de la banal materialidad del objeto de plomo a la espiritualidad de una red de alusiones transformadas en visuales; se mantiene la tensión entre la maciza gravedad de las cosas y la liviana espiritualidad de la imagen de Benjamin o del lenguaje poético de Celan y se evita caer en el ridículo.

Similarmente logradas son las tres bibliotecas, especialmente la escultura que lleva por título *Zweistromland*, lo que hace alusión a la tierra entre dos ríos, el Éufrates y el Tigris, la cuna de Gilgamesh y de la escritura en tabletas de arcilla de los albores de la civilización, el origen legendario de las tradiciones cristiana, judía y asiria. Dos estantes de acero de cuatro metros de altura, dispuestos en un leve ángulo transversal y separados únicamente por un gran vidrio rectangular, sostienen unos doscientos folios de plomo de diferentes tamaños, la mayoría en estado de ruinas. Los tomos están dispuestos en un desorden aparente; algunos apilados de manera horizontal. Hay libros más deteriorados que otros, páginas de plomo arrugadas y hechas pedazos que desbordan de los estantes. No se trata de una biblioteca para leer, por más que unos setenta folios contengan *collages* (fotografías de nubes, vistas aéreas, paisajes naturales y urbanos trabajados con emulsiones, oxidaciones en colores que van del verde claro al rosa suave o al ocre). Los libros permanecen inaccesibles a la mirada humana excepto en su mero peso y materialidad. Constituyen a la vez un monumento y una elegía al poder del conocimiento, una encarnación del peso del saber escrito en plomo, materia prima destinada a transformarse en oro, cuando no en pura espiritualidad. Los manojos de cables de cobre, portadores de energía, que sobresalen punzantes de entre los folios, tal vez señalen las implicaciones eléctricas de "*Zweistromland*" (tierra de dos ríos, "*Strom*" significa a la vez flujo, río y corriente); sobre el fondo blanco de la pared o del vidrio transparente funcionan bellamente como una especie de dibujo en el espacio, un efecto mucho mejor logrado que algunas de las pinturas que también recurren a los cables de cobre sobre superficies pintadas o esculpidas.

La idea de soldar pequeñas hojas de plomo hasta formar libros cobra otra dimensión en *Breaking of the Vessels* (La rotura de las vasijas), un título que se refiere a los mitos de la creación de la Cábala. Aquí el libro representa las vasijas del Sefirot, que cargaban la luz y la sustancia divina pero que no podían contenerla y terminaron rompiéndose. Sin embargo, las referencias cabalísticas no tienen importancia. Estos libros resultan visualmente sobrecogedores cuando caen pesadamente de

los estantes y sueltan pedazos de vidrio hechos añicos por el suelo. Una vez más se abre aquí todo un espectro de asociaciones – desde la costumbre de romper cristales en las ceremonias nupciales (tanto en la tradición judía como en la cristiana) hasta los pogroms de la *Kristallnacht*, la Noche de los Cristales rotos, desde la noción de la transparencia hecha añicos hasta la esencial fragmentación de todo conocimiento. Sin embargo, la fuerza central que da cohesión a esta obra consiste en la constelación material de los libros de plomo y los pedazos de vidrio. El plomo del que se componen las páginas de los libros es impenetrable y opaco, lo más alejado de la luminosidad del papel blanco. Pero sigue siendo flexible y blando en lugar de quebradizo como papel viejo. Por el otro lado, el vidrio es transparente pero duro, rígido e inflexible. ¿Qué mejor encarnación material podía imaginarse para los misterios que guardan las escrituras y el uso reificado que una cultura dada hace de ellos en las múltiples interpretaciones fragmentarias? Pero además, la escultura también es coronada por un semicírculo de vidrio con inscripciones, como si fuera un crucifijo, y sobresalen seis brazos o carteles señaladores deliberadamente desvalidos que llevan inscriptos los nombres de las vasijas del Sefirot.

Aquí menos hubiera sido más, logro que sí le cabe a la tercera biblioteca, *60 Millionen Erbsen* [60 millones de arvejas], que funciona como una extraña sátira sobre un reciente intento del gobierno alemán, sumamente criticado, en el que se buscaba aprovechar un censo nacional para incrementar el control y la obtención de datos clave. La escultura rectangular está formada por tres sólidas paredes de libros de plomo sobre estanterías de acero que sólo dejan una pequeña entrada en el cuarto lado, a través del cual el espectador puede entrar en esta prisión de datos muertos. Sesenta millones de arvejas, una por cada habitante alemán, han sido incrustadas en las páginas de plomo de los libros. Contar arvejas suele ser una forma de castigo en los cuentos populares, pero aquí alude también a la estupidez lisa y llana de contar una población. Algunas de las arvejas han caído fuera de las hojas de los libros, dejando pequeños huecos, de modo que las páginas parecen las tarjetas perforadas de la primera computación. Dicha obra podría haberse sostenido en vir-

tud del efecto claustrofóbico dentro de la instalación, combinado con el humor del emprendimiento de ponerse a contar arvejas y la alusión al intento autoritario de escribir e inscribir. Pero Kiefer agregó todo un surtido de instrumentos de control (como cámaras de plomo, cintas de películas, un *speculum* médico, etc.) que sirven para sobrecodificar e ilustrar más que para agregar nada sustancial al juego de significados que genera la escultura. Por cierto, surge el interrogante acerca de si este tipo de crítica, basada en la noción "menos es más", no encarna a su vez una sensibilidad estética que la obra de Kiefer se propone refutar desde un principio. Más allá de lo que uno pueda opinar con respecto a esta cuestión, es a través de las esculturas librescas como Kiefer ha pasado con éxito de la "pintura" a la "escultura".

En este sentido, lamentablemente la muestra de Berlín no incluyó algunos ejemplares de los libros a menor escala de Kiefer. La razón es comprensible: los libros creados entre 1969 y 1990 habían sido exhibidos en Tubingia, Munich y Zurich entre 1990 y 1991. Aun así, algunos ejemplares representativos podrían haber abierto otra perspectiva sobre las esculturas librescas, del mismo modo que podrían haber elucidado la función del libro como campo de experimentación para las pinturas de mayor formato. Es que los libros de Kiefer constituyen un vínculo necesario entre sus proyectos pictóricos y los escultóricos.

Si el proceso creador de Kiefer comenzó con el libro, se podrá comprender fácilmente su reciente giro hacia el cine como otro medio basado en la narrativa secuencial en lugar de la simultaneidad visual. Aunque (todavía) no hace películas, monta cintas y carretes de filmes sobre la superficie de sus pinturas. *The Golden Fleece* (El vellocino de oro, 1990, inconcluso) y *The Cutting Table* (La mesa de montaje, 1990) son obras que ejemplifican la perspectiva aérea que Kiefer ha adoptado recientemente, una mirada sobre una superficie plana. La parafernalia de filmes, carretes y equipamiento de montaje cinematográfico, instalada sobre la superficie de los cuadros, tiene el mismo aspecto disfuncional y desolado que los libros: otro archivo en ruinas. Mientras la fotografía siempre sirvió a Kiefer a la hora de crear pinturas como punto de par-

tida para su arqueología inversa, todavía resulta demasiado pronto para decir qué habrá de surgir de esa dedicación al cine. Hasta ahora, ese interés parece principalmente temático.

El hecho de que Kiefer, en esa serie que podría denominarse de las pinturas fílmicas, abandone el espacio ilusionista y retorne a las superficies del expresionismo abstracto, enriquecidas escultóricamente, resulta sin embargo menos interesante que el intento de experimentar con múltiples perspectivas en *Barren Landscape* (Paisaje yermo, 1987-1989), otra poderosa e intimidante escena urbana que combina una perspectiva aérea de una metrópolis con un túnel casi indescifrable visto desde abajo. Por su simultánea afirmación y borradura de la perspectiva, también resulta lograda la superposición de cartografía en plomo sobre un paisaje de horizonte elevado que puede verse en la pintura *Fuel Rods*, 1984-1987), que bien puede ser considerada uno de los cuadros más rotundamente bellos de la muestra. Una capa de plomo que se descascara y resquebraja cubre el paisaje, protegiéndolo de la radiación nuclear; es en esa obra donde se sugiere de manera más imaginativa la ambivalencia del plomo como destructivo y protector a la vez. La narrativa conceptual y la superficie material establecen así una negociación sugerente y llena de texturas. La obra también impresiona por el choque de efectos ilusionistas con vastas superficies planas de plomo oxidado que invaden desde arriba el espacio del cuadro, como una suerte de emanación que parece una cortina que cae sobre un paisaje, efecto que llega a ser ejecutado de manera acaso más efectiva en *Entfaltung der Sefirot* (El despliegue de Sefirot, 1985-1988).

Esos paisajes de Kiefer fueron descriptos con frecuencia como apocalípticos y catastróficos, paisajes posteriores al fin de la historia. En efecto, da sustento a dicha lectura la violencia palpable en el tratamiento de las superficies de los cuadros. Pero, además, he allí la innegable y asombrosa belleza de los efectos visuales, la luminosidad del horizonte en *Brennstäbe* (Barras incandescentes), la promesa utópica del libro de plomo frente al paisaje oceánico en *The Book* (1979-1985). En este sentido, uno podría considerar esas obras como paisajes de un origen mítico imaginario, de un caos creativo en el que la materia prima gris

y muerta (el plomo) comienza su trayectoria hacia nuevas dimensiones de la visualidad.

Tal como es el caso en las esculturas, también las pinturas son acosadas por el riesgo de la sobrecodificación y el carácter ilustrativo. Queda claro que Kiefer recurre a todo el humor y la ironía de su imaginación para rectificar o relativizar el efecto potencialmente pomposo y megalomaníaco de sus obras de gran formato con esas temáticas apocalípticas. Pero cuando adhiere sobre sus lienzos pequeños aeroplanos o barcos de juguete hechos por él mismo, en la mayoría de los casos el efecto resulta demasiado literal, cuando no sencillamente tonto. Una vez más, el experimento entre lo sublime y lo banal se desliza hacia lo ridículo. Sin embargo, ese tipo de "fallas" se compensa más que suficientemente con todas las obras en las que la belleza visual y la lucidez conceptual emerge del choque entre lo irrepresentable y lo trivial.

La obra más reciente de Kiefer ha generado bastantes reproches en Alemania. No voy a referirme en este contexto a la persistente incapacidad de algunos intelectuales alemanes para ver el uso que Kiefer le da al mito únicamente en tanto irracional negación de la historia, ni a hablar tampoco de su obsesivo rechazo a que Kiefer haga referencia a las primeras y últimas cosas, ni de las afirmaciones de que esos temas sólo representan la soberbia del artista que pretende recrear una identidad perdida. Esos juicios son evidentemente falsos y se basan más en una proyección de los temores y la autoindulgencia propios de los críticos que en una mirada con sustento sobre la obra de Kiefer. Resulta más interesante el reproche de que las pinturas de Kiefer resultan demasiado bellas: se le echa en cara que su obra no logra problematizar su apariencia estética sugestiva y seductora por más que articule la inmolación de la pintura en la clara violencia de su ejecución.

Ciertamente la falta de autorreflexión constituye una especie de pecado original en el ámbito del arte contemporáneo. La necesidad de autorreflexión era un verdadero credo modernista; abrazar lo bello sigue siendo un poderoso tabú en el mundo del arte contemporáneo posmoderno. Lo bello es homologado lisa y llanamente con el diseño, cuando no con la seducción afirmativa de la publicidad o las maquina-

ciones de la cultura de masas. No hay lugar para lo bello en el arte. La reciente preferencia por lo sublime por encima de lo bello en la influyente obra de Lyotard ha dado una nueva legitimación posmodernista-modernista a la denigración de lo bello.[19] ¿Pero acaso la codificación de Lyotard de lo sublime como lo irrepresentable no constituye en sí misma una reescritura del antiguo deseo modernista de trascendencia? ¿Acaso la dicotomía de lo sublime y lo bello, heredada por cierto de la estética del siglo XVIII, no está en deuda con la lucha modernista contra la cultura de masas, de la separación a menudo obsesiva del arte auténtico de aquello que es "meramente bello", definido como falsa armonía o forzada reconciliación?

Creo que caben dos respuestas a este reproche. La más endeble, pero no por ello menos legítima, consistiría en insistir en que Kiefer en realidad problematiza el papel de la pintura y la escultura. Las paletas que se estrellan, los aviones varados, su uso de los materiales: en su proyecto, todas las eclécticas inscripciones del arte de los últimos cuarenta años apuntan al hecho de que él y su obra tienen plena conciencia de la crisis del arte en las postrimerías del siglo XX. La respuesta más contundente consistiría en señalar que, en efecto, hay una innegable belleza incluso en las obras que problematizan el hecho de pintar en la actualidad. Pero antes de hacer colapsar lo bello con afirmaciones inconsecuentes (como si lo sublime tuviera alguna influencia sobre la efectividad de una crítica estética), uno puede ver la búsqueda de la verdad de Kiefer, su deliberada entrega a la teatralidad visual, su inmersión en la diáspora de las historias míticas y de las narrativas conceptuales, como intentos de evadirse de la prisión de una estética que sigue ligada a la denigración de lo "meramente bello" que ya es de larga data. La obra de Kiefer exige en efecto un renovado compromiso con lo bello; exigencia que bien puede ser considerada uno de sus fuertes, en lugar de una flaqueza. Constituye el punto fuerte de su obra porque a través de privilegiar lo bello, Kiefer no sólo invierte la jerarquía de los

[19] Véase por ejemplo Jean François Lyotard, "Presenting the Unpresentable: The Sublime" [Presentar lo impresentable: lo sublime], *Artforum*, núm. 20, abril de 1982, pp. 64-69.

conceptos: su práctica estética elude la dicotomía tradicional por medio de la apertura hacia un tercer término centrado en la banalidad, el cliché, lo trivial. Con esa constelación triangular, Kiefer desestabiliza el discurso de lo sublime tanto en términos visuales como conceptuales y sugiere, aunque más no sea de manera indirecta, que lo sublime irrepresentable (como en la abstracción *posterior* al modernismo) puede ser tan banal como las seductoras cursilerías de la industria cultural. A su vez, la belleza puede fundirse con lo sublime dando lugar con creces a lo que lo sublime siempre excluyó: la banalidad efímera, la repetición simple y en absoluto dramática, el registro transitorio del mundo.

Resulta demasiado pronto para afirmar si los experimentos de Kiefer con lo bello, lo sublime y lo banal van a terminar teniendo éxito a largo plazo. Algunos críticos han respondido, de manera prematura en mi opinión, ungiendo a Kiefer en el genio pintor de fines del siglo XX o, a la inversa, declarándolo el *art pompier* de nuestro fin de siglo. En su compleja amalgama de riesgos asumidos, fracasos desconcertantes y éxitos asombrosos, la obra de Kiefer no es aprehensible a través de generalizaciones simplistas. Sólo una mirada sostenida sobre los trabajos específicos habrá de revelar el alcance con el cual la obra de Kiefer participa de lo mejor de una tradición experimental moderna y de sus transformaciones, a menudo inestables, en la era posmoderna.

4. El Holocausto como historieta. Una lectura de *Maus* de Spiegelman

"Me rehúso a transformarme en el Elie Wiesel de la historieta."
Art Spiegelman

I

Desde la década de 1980, la gran cuestión ya no es *si* representar el Holocausto en la investigación y en la literatura, en el cine y en el arte, sino *cómo* hacerlo. En un mundo claro en que discursos mediáticos se superponen cada vez más sobre el presente real, llegando a hacer desaparecer, en el caso más extremo, la realidad misma, sigue conservando extraordinaria vigencia la pregunta por el recuerdo y por la representación de aquello que los términos "Holocausto" y "Shoah" no terminan de nombrar. Entretanto, cesó ya el exagerado empeño con el que se leía en décadas pasadas de manera demasiado literal la tesis de Adorno sobre la imposibilidad y la barbarie de la poesía después de Auschwitz; sus conceptos se interpretaban con exageración hasta plantear un interdicto general de la representación, sin percibir la retórica hiperbólica de Adorno y el contexto político de la década de 1950 con toda su carga de restauración.[1] Dada la avalancha de representaciones diversas del Holocausto en todos los medios concebibles, sería ilusorio aferrarse a la prohibición de la palabra y la imagen de Adorno, tanto más cuanto

[1] Cf. Manuel Köppen (ed.), *Kunst und Literatur nach Auschwitz* [Arte y literatura después de Auschwitz], Berlín, 1993.

que él mismo la relativizó años después. No obstante, no existe prácticamente ningún otro fenómeno que irrite tanto los ánimos como dilucidar el grado de adecuación de la representación del Holocausto. A pesar de la gran laxitud de la posmodernidad en cuanto a estrategias mediáticas y recursos formales de la representación, el todo vale termina cuando se llega al tema "Auschwitz". El genocidio, reza el consenso generalizado, no puede ser transmitido en términos massmediáticos por más que se busque mantener viva su memoria ante una esfera pública lo más amplia posible. En la era de los medios, es ante el tema del "Holocausto" donde se articula de la manera más clara el terror a la pérdida de la realidad en la representación.

Como consecuencia, no debería sorprender que haya resucitado el viejo adagio de Adorno articulado en su doble tesis acerca de la inconmensurabilidad absoluta y de la irrepresentabilidad estética de Auschwitz –en forma sacralizadora en Elie Wiesel, en forma estetizante en Lyotard, con su planteo acerca de lo sublime, en el debate en torno de los testigos y de los testimonios con motivo del filme de Claude Lanzmann *Shoah*,[2] y, como en muchos posestructuralistas, en una franca extrapolación que lleva del Holocausto a toda realidad o pasado histórico–.[3]

Hay que señalar que el Holocausto ha devenido un punto nodal en el que se cruzan cuestiones estéticas, epistemológicas, psicoanalíticas y políticas de la posmodernidad con un alcance que nadie habría imaginado en el marco de los primeros debates sobre la posmodernidad a comienzos de la década de 1980. En ese entonces se pensaba con Lyotard en los grandes relatos de la Ilustración y la emancipación, de la hermenéutica y la filosofía de la historia, del liberalismo y el marxismo; se hablaba con Roland Barthes del "goce del texto", que no era otro que el que

[2] Cf. Shoshana Felman y Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalisis and History* [Testimonio. Crisis de los testigos en la literatura, el psicoanálisis y la historia], Nueva York, 1993. Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory* [Testimonios del Holocausto. Las ruinas de la memoria], New Haven y Londres, 1991.

[3] Cf. Saul Friedlander, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"* [Poniendo a prueba los límites de la representación. El nazismo y la "solución final"], Cambridge y Londres, 1992.

deparaba el texto experimental, moderno, difícil y no procesable por la industria cultural.[4] Sin embargo, a fines de la década de 1980 se volvió a descubrir en el contexto de los debates posmodernos la dimensión de la catástrofe como constitutiva de toda modernidad, invistiéndosela de nuevas codificaciones según los diversos intereses. Desde entonces, la *jouissance* barthesiana fue desplazada por una "ola" omnipresente del trauma, en la que se mezclan (por lo menos en los Estados Unidos) las víctimas reales y las imaginarias, el sufrimiento presente y el pasado de los grupos más diversos, que confluyen en un imaginario social que desemboca en una victimología de la sociedad toda. El discurso de esta posmodernidad del Holocausto está radicalmente sobredeterminado: por un lado recurre a la crítica al Humanismo de Heidegger o a la dialéctica de la Ilustración de Horkheimer/Adorno, donde la crítica a determinadas formas del iluminismo termina transformándose en un radical rechazo de la Ilustración; por el otro, se nutre de un conjunto de fenómenos actuales de lo más diversos, como las películas sobre el Holocausto, los discursos de la memoria, las efemérides, los debates sobre monumentos, el *affaire* Paul de Man, la crisis del SIDA y los remordimientos de conciencia de los intelectuales liberales de Occidente en tiempos poscoloniales. Para esa nueva tesis, bastante vieja en realidad, la modernidad es sinónimo de racismo, imperialismo, Auschwitz. La modernidad misma es declarada una catástrofe. Hace su aparición así un nuevo metarrelato que a veces comienza con Platón, otras con Descartes o Bacon y otras también con el Siglo de las Luces.[5] En contraste

4 Cf. Andreas Huyssen y Klaus R. Scherpe (eds.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels* [Posmodernidad. Signos de un cambio cultural], Reinbek, 1986, y Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* [Nuestra modernidad posmoderna], Weinheim, 1987.

5 Esta orientación es representada por los trabajos de Zygmunt Baumann, Detlev Peukert, Maurice Blanchot, Jean François Lyotard y muchos otros. Obviamente esta lectura en su variante más extrema no es compartida por el consenso general. En términos políticos, económicos, culturales, la Ilustración es un proyecto con demasiados matices diferenciados como para ser reducida a tal unidimensionalidad. Las críticas justificadas a las fallas evidentes de la tradición iluminista (eurocentrismo, masculinidad y moral burguesa como norma, la sacralización de la razón instrumental y la ciencia, etc.) también puede llevar a la reconstrucción de la Ilustración bajo las condiciones del fin del siglo XX, una tendencia que comienza

con el imaginario de las catástrofes de la modernidad clásica del período de entreguerras, época en la que se abrigaba la esperanza de que atravesar la catástrofe llevaría a la utopía, a la renovación radical, la posmodernidad no conoce salvación alguna.[6] En este contexto, no sólo se universaliza el Holocausto, despojándolo de su especificidad histórica y humana. También se vuelve retrospectivamente un signo ominoso de los remordimientos de conciencia de Occidente en general, dimensión que en los diversos países cobra inflexiones específicas pero que, por otro lado, también puede servir como coartada moral que legitime la globalización económica. En ese contexto, el Holocausto es invocado en casos agudos como Ruanda o Bosnia, aunque la comparación rara vez conlleva consecuencias prácticas. La coexistencia de la universalización del Holocausto y la insistencia en su carácter único deriva en la falta de todo contenido vinculante para la acción política concreta. En efecto, la universalización fundamenta el imperativo categórico de no permitir que se repita nunca más. Sin embargo, la tesis del carácter único vuelve vana toda comparación posible con otros genocidios y de esa manera paraliza la voluntad política de intervenir también en aquellos ámbitos donde no se vean afectados primariamente los intereses económicos de Occidente.[7]

Reflexiones políticas como éstas parecen alejar el análisis de la problemática de la representación; sin embargo, las apariencias engañan. La tesis del carácter único del Holocausto en la Historia se refleja estéticamente en la búsqueda de un único modo lícito y adecuado de representar el genocidio. La tesis de la universalización se traduce en la

---

a imponerse frente al imaginario catastrófico de modernidad/posmodernidad. Es por eso que deviene tanto más acuciante interrogar qué está en juego al equiparar modernidad y Holocausto. Cf. una lectura paradigmática y diferenciadora en Paul Gilroy, *The Black Atlantic* [El Atlántico negro], Cambridge, Mass., 1993.

6 Cf. Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment* [En la sombra de la catástrofe. Intelectuales alemanes entre el apocalipsis y la Ilustración], Stanford, 1997.

7 Somalia y Haití podrían contarse como ejemplos en contra, aunque en ninguno de estos casos se trató de un genocidio como sí lo hubo en Ruanda o en Bosnia.

afirmación de que Auschwitz desnuda la esencia destructiva de la civilización occidental, lo que en realidad no hace otra cosa que invertir la antigua convicción humanista de la superioridad de la civilización occidental –desde la *Ifigenia* de Goethe a *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad–. Ambos conceptos son igualmente erróneos. Eso no significa empero que el problema de la representabilidad del Holocausto carezca de sentido. Hay ciertamente un núcleo de verdad que se desprende de la idea de la inconmensurabilidad de Auschwitz en tanto acontecimiento histórico, descrito por Habermas con justa razón como quiebre de la civilización en lo que se refiere a su dimensión político-histórica; por ende, también tiene consecuencias para la representación estética. Sin embargo, ese contenido de verdad se vuelve muy cuestionable cuando se lo traduce literalmente en un interdicto de la representación misma o en la exigencia de estrategias radicalmente nuevas, o sea vanguardistas, creadas por o dirigidas a las generaciones nacidas después del Holocausto. Precisamente porque Auschwitz se sustrae a toda representación unívoca que busque establecer un sentido, el acontecimiento "Auschwitz" sigue necesitando de una multiplicidad de representaciones si de mantener viva su memoria se trata. Hoy en día el problema ya no gira en torno de la experiencia traumática de los sobrevivientes a los campos de exterminio y su representación. Si incluso los sobrevivientes de los campos que durante años guardaron silencio debido a esas atroces experiencias comienzan a dar testimonio en relatos y recuerdos que a su vez se ven alcanzados por la problemática de toda representación de la memoria, toda negativa a representar deviene en un estereotipo o en una apología estetizante o política. Lo que está en cuestión hoy en día es cómo resolver la transmisión inexorablemente mediática de un trauma de la humanidad a las generaciones nacidas después de las víctimas, de los victimarios y de los compañeros de ruta, a través de múltiples discursos artísticos, museales, periodísticos, autobiográficos y científicos. Sólo la multiplicidad de discursos garantiza una esfera pública de la memoria, en la que, por cierto, no pueden tener el mismo valor todas las representaciones. Nunca existe *una* única forma verdadera del recuerdo; es probable que

la problemática de la representación se resuelva en la comparación de discursos diferentes antes que en el debate académico sobre la forma correcta de la (no-) representación.

Por lo demás, la inconmensurabilidad siempre constituyó un motor, no un obstáculo, de la representación artística, de modo que es lícito sospechar que tanta insistencia en la irrepresentabilidad del Holocausto en realidad alude a otras cuestiones más allá del principio moral y político de una memoria vinculante. Lo acertado de esa hipótesis quedó demostrado en los debates en torno de las series televisivas *Holocausto* (Estados Unidos) y *Heimat* (Edgar Reitz, Alemania), así como de los filmes *Shoah* (Claude Lanzmann) y *La lista de Schindler* (Steven Spielberg). Desde un principio, los sagrados principios de la posibilidad o imposibilidad de representar el Holocausto se yuxtaponían, contaminados por reacciones nacionales y geoculturales que tienen su propia y larga historia. Tómese por ejemplo a Edgar Reitz cuando opinaba en relación con la serie Holocausto que los norteamericanos le habían robado su historia a los alemanes. Por su parte, su serie *Heimat* despojaba de su pasado a los judíos, en la medida en que esta saga de varias décadas sobre la historia alemana escamoteaba lisa y llanamente toda referencia al Holocausto. En *Shoah* versus *Schindler* volvía a ponerse en juego el antagonismo Europa versus Norteamérica; en este caso la constelación era *high culture* contra Hollywood, arte adecuado contra "holokitsch" norteamericano.[8] No se ha escrito aún la historia cultural del (anti-)norteamericanismo en Europa, pero algo ha quedado en claro: una y otra vez, sea por derecha, sea por izquierda, con valoraciones cambiantes, lo que está en cuestión es el valor de la obra artesanal del terruño contra el producto norteamericano, masivo y ajeno. Es sobre todo en Francia dónde más se ha difundido la resistencia al imperialismo cultural norteamericano. De modo que no puedo sustraerme a la

[8] Miriam Hansen fue la primera en señalar esa dimensión en su intento más diferenciado de integrar *La lista de Schindler* en una modernidad popularizadora. Miriam Hansen, "Schindler's List" Is not Shoah. The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory" [La lista de Schindler no es Shoah. El segundo mandamiento, el modernismo popular y la memoria pública], en *Critical Inquiry*, núm. 22, invierno de 1996, pp. 292-312.

sospecha de que en el debate sobre teoría posmoderna, arte y Holocausto en realidad se está buscando establecer una prioridad cultural de Europa frente a Norteamérica. Como si se siguiera el lema de que la verdadera posmodernidad es la que da cuenta correctamente del Holocausto, de manera que todas esas vulgares estrategias norteamericanas de representación massmediática no le llegan ni a los talones. En todo caso, se supone que sólo se recuerda correctamente con la ayuda de la teoría europea y de las estrategias artísticas de la alta modernidad y la vanguardia. En consecuencia, se atacó la serie televisiva sobre el genocidio, a Spielberg y el museo del Holocausto en Washington, reprochándoles de viva voz la norteamericanización del Holocausto. Dicho reproche vehiculizaba toda una serie de conceptos culturales normativos, por más que no estuviera necesariamente errado desde una perspectiva descriptiva. Ése fue el contexto en que se inscribió la inicial indignación que cundió en Europa con respecto a la supuesta *disneyficación* del Holocausto en el museo del Mall de Washington, acusación de la que luego hubo que retractarse con una cierta vergüenza.

Sin embargo, esos aspectos geoculturales no deberían ser interpretados en sentido demasiado estricto. De hecho, los debates teóricos sobre la representabilidad del Holocausto trascienden las fronteras; el enfrentamiento binario entre la Shoah y Schindler es agitado por intelectuales norteamericanos con la misma intensidad y los mismos juicios de valor que en Europa. Hay otra dimensión mucho más importante: el debate sobre la correcta representación fílmica del Holocausto sólo reproduce el antiquísimo debate sobre alta modernidad versus cultura de masas, a su vez fuertemente ligado con una relación de mutua especularidad entre Norteamérica y Europa.[9] Aquí el Holocausto funciona, al menos en la discusión en torno a Spielberg y en la estética de lo sublime de Lyotard, como relegitimación de una posición modernista harto superada tanto en la política como en el arte: una victoria pírrica de la teoría posestructuralista sobre una posmodernidad fenoménica que en su praxis estética hace rato dejó atrás esos esquemas bi-

[9] Miriam Hansen, ob. cit., p. 306.

narios, entre otros factores gracias a la pregnante crítica de Derrida a las estructuras del pensamiento binario. La paradoja que se plantea aquí es que en última instancia la posmodernidad del Holocausto no constituye sino el último eco de la estética negativa de la alta modernidad. Adorno dice presente.[10]

II

En este contexto cobra particular importancia un texto que subvierte esas inscripciones dicotómicas, pero que acaso por esa misma razón, y pese al gran éxito popular, escasa resonancia tuvo en los debates intelectuales: *Maus* de Art Spiegelman, un cómic en el que se narra el Holocausto como historieta protagonizada por animales.[11] A diferencia de todos los debates acerca de cómo alcanzar la mayor autenticidad posible y, a la vez, la mayor legitimidad en términos artísticos en la representación del Holocausto (lograda en las entrevistas de Lanzmann con los testigos, fallida en la ficcionalización de Spielberg), Spiegelman desplaza el punto de partida: "No sé cómo se veía un alemán que vivía en una pequeña ciudad haciendo una determinada cosa específica. Mis nociones surgen de un par de fotografías y películas. Necesariamente voy a hacer algo inauténtico".[12] La conciencia de que para la generación de los nacidos después el genocidio sólo es accesible a través de fotos, filmes y textos lleva a Spiegelman a recurrir al medio con el que logró

[10] Por eso no es casual que Adorno siempre aparezca en los textos de Lyotard, desde el ensayo "Adorno come diavolo", en *Des dispositifs pulsionnels*, París, 1973, hasta *Heidegger and the "Jews"*, Mineápolis, 1990.

[11] Las citas han sido traducidas para este ensayo y corresponden a la versión norteamericana: *Maus. A Survivor's Tale I: My Father Bleeds History*, Nueva York, 1986. *Maus. A Survivor's Tale II: And Here my Troubles Began*, Nueva York, 1991 [traducción castellana: *Maus. Historia de un sobreviviente*, t. I, y *Maus. Y aquí comenzaron mis problemas*, t. II, trad. de César Aira, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994].

[12] Art Spiegelman y Françoise Mouly, "Jewish Mice, Bubblegum Cards, Comics Art, and Raw Possibilities", entrevista con Joey Cavalieri, Nueva York, 1980-1981, *Comics Journal*, núm. 65, agosto de 1981, pp. 105-106.

una cierta fama a partir de la década de 1960: el cómic alternativo; sin embargo, no resulta apropiado ni para la autenticidad mimética, realista, ni para una representación radicalmente antimimética, fracturada en términos vanguardísticos.[13] El reconocimiento de la inexorable inautenticidad deviene condición necesaria para una nueva forma de autentificación, para una representación literaria e ilustrada del Holocausto prácticamente inconcebible hasta el momento en que llega a conformar una nueva dimensión de efectos de realismo, precisamente a través de su consecuente alegorización.[14]

El recurrente conflicto entre representabilidad e irrepresentabilidad encuentra aquí un tercer vector. En efecto, por un lado *Maus* confirma la irrepresentabilidad del Holocausto recurriendo al distanciamiento

[13] No debería dejar de mencionarse el hecho de que en el debate en torno a *La lista de Schindler*, Art Spiegelman se alineó sin ninguna concesión con los críticos de Spielberg. Véase el debate coordinado por J. Hoberman, "*Schindler's List*. Myth, Movie, and Memory", *The Village Voice*, 29 de marzo de 1994, pp. 24-28.

[14] Las siguientes publicaciones sobre Maus de Spiegelman fueron de gran ayuda para mi lectura: Joseph Witek, *Comic Books as History* [Los cómics como Historia], Jackson y Londres, 1989; Andreas Liss, "Trespassing Through Shadows. History, Mourning, and Photography in Representations of Holocaust Memory" [Errando a través de las sombras. Historia, duelo y fotografía en las representaciones de la memoria del Holocausto], *Framework* 4:1, 1991, pp. 29-41; Marianne Hirsch, "Family Pictures. Maus, Mourning, and Pos-Memory" [Fotos de familia. Maus, el duelo y la pos-memoria], *Discourse* 15:2, invierno de 1992-1993, pp. 3-29; Miles Orvell, "Writing Posthistorically. Krazy Kat, Maus, and the Contemporary Fiction Cartoon" [Escribiendo poshistóricamente. Krazy Kat, Maus y la historieta de ficción contemporánea], *American Literary History* 4:1, primavera de 1992, pp. 110-128; Rick Iadonisi, "Bleeding History and Owning His [Father's] Story: Maus and Collaborative Autobiography" [La historia sangrienta y la historia [del padre] de uno: Maus y la autobiografía en colaboración], *CEA Critic: An Official Journal of the College English Association* 57:1, otoño de 1994, pp. 41-55; Michael Rothberg: "We Were Talking Jewish. Art Spiegelman's Maus as 'Holocaust' Production" [Estábamos hablando en judío. Maus de Art Spiegelman como producción de "Holocausto"], *Contemporary Literature* 35:4, invierno de 1994, pp. 661-687; Edward A. Shannon, "It's No More to Speak. Genre, the Insufficiency of Language, And the Improbability of Definition in Art Spiegelman's Maus" [Nada más que decir. Género, la insuficiencia del lenguaje y la improbabilidad de la definición en Maus de Art Spiegelman], *The Mid-Atlantic Almanach*, núm. 4, 1995, pp. 4-17; Alison Landsberg, "Toward a Radical Politics of Empathy" [Hacia una política radical de la empatía], *New German Critique*, núm. 71, primavera/verano de 1997.

de una metafórica basada en animales y evitando la estetización gracias a la refinada y sobria sencillez de la historieta en blanco y negro; pero por el otro lado, apuesta a la narrabilidad y a autentificar la secuencia de viñetas por el hecho de que se basa en una historia de vida. El distanciamiento que logra Spiegelman por medio de la metafórica animal y de las viñetas, que evita caer en gestos preciosistas que ensalcen lo sublime; también se sustrae a la torpe cursilería. Su historieta permite al lector una mirada que encuentra contención para el agobio ante ese acontecer inconcebible y vuelve vano todo gesto rutinario de espanto. Tras un intento fallido de retratar personajes con fisonomías realistas, la decisión de Spiegelmann de dibujar el mundo del Holocausto habitado por seres con cabeza de ratón fue el resultado de la necesidad emocional de lograr distancia con respecto a la historia de sus padres y de evitar todo sentimentalismo.[15] Ese gesto de distanciamiento consciente se transmite al lector. Al mismo tiempo, Spiegelman evita la fascinación voyeurista que siempre acecha en estos casos ante la violencia, tanto más cuando se la ejerce contra rostros y cuerpos humanos. De manera paradójica, en tanto producto de la cultura de masas, *Maus* confirma el interdicto de las imágenes en la medida en que no se reproducen rostros humanos con una excepción harto significativa. Con ese recurso Spiegelman no sólo se diferencia de Spielberg, sino también de las estrategias de representación fílmica de Claude Lanzmann o de las instalaciones fotográficas de Christian Boltanski. Al mismo tiempo, la historia es narrada de manera "realista" como relato en imágenes: es la historia rememorada por el sobreviviente de Auschwitz, Vladek Spiegelman, registrado por su hijo Art, autor, narrador intratextual que controla el relato y coprotagonista de *Maus*. Para poder sonsacarle el relato que registra en su grabador, el hijo entabla con su padre una larga lucha llena de interrupciones; las largas conversaciones se suceden en Rego Park, Queens, y en la casa de verano en las Catskill Mountains.[16]

[15] Spiegelman según Ken Tucker, "Cats, Mice, and History-The Avantgarde of the Comic Strip", *The New York Times*, 26 de mayo de 1986.

[16] Las montañas Catskill están situadas al noreste de Nueva York y constituyen una zona turís-

La tensión entre el relato marco y el relato interior refleja los diferentes niveles temporales: el tiempo narrado de los años en Polonia, entre 1933 y 1944; el tiempo de la enunciación intratextual de las entrevistas de Art Spiegelman con su padre, registradas en un grabador en la década de 1970; el segundo tiempo de la enunciación reflejado por el texto, cuando Art Spiegelman trabaja en la creación de *Maus*, entre 1978 y 1991. Por otra parte, los niveles temporales se entrelazan en un entramado que modifica significativamente la formulación de Ernst Nolte en la polémica de los historiadores acerca del pasado que no quiere pasar. No puede hablarse de deseo en el caso del sobreviviente de la segunda generación. También es irrelevante aquel mandato de que el pasado no *debe* pasar, lanzado por el bando contrario en dicha polémica de la década de 1980. Ese mandato concierne a los victimarios y a sus descendientes tanto como a los compañeros de ruta de todos los tiempos y siempre corre el riesgo de degenerar en mera fórmula en los discursos legitimadores de más diverso cuño. Sin embargo, nada más lejano de las intenciones de Spiegelman que la moralina política. Por el contrario, su compleja estrategia narrativa articula un pasado que no *puede* pasar y permite al lector acercarse a esa ligazón traumática con el pasado sin caer en una parálisis mimética: "Usar esas cifras, los gatos y los ratones, en realidad es una manera de permitir a la gente que está pasando por esa experiencia que vaya más allá de esas cifras. En realidad es una manera mucho más directa de manejar el material".[17] Tanto con su padre como con el lector, Spiegelman establece un complejo pacto biográfico-autobiográfico que no sólo explora las latentes posibilidades artísticas del género cómic en términos visuales y lingüísticos, sino que las amplía considerablemente.

tica y recreacional muy apreciada por los neoyorkinos. El nombre se origina en los arroyos de rápidas aguas de la zona ("*cat skills*", etimológicamente "arroyo de gato") y Spiegelman lo aprovecha en el marco de su relato sobre gatos y ratones por la alusión a "*cat*" y "*kill*".

[17] Art Spiegelman y Françoise Mouly, "Jewish Mice, Bubblegum Cards, Comics Art, and Raw Possibilities", entrevista con Joey Cavalieri, Nueva York, 1980-1981, *Comics Journal* 65, agosto de 1981, p. 105.

Ahora bien, no hace falta tender a la sacralización del Holocausto para sentir un cierto malestar al leer una historieta en la que los judíos aparecen dibujados como ratones, los alemanes como gatos, los polacos como cerdos y los norteamericanos como perros. De manera inextricable se mezclan las asociaciones con el ratón Mickey y Disney, sobre cuyos sadismos ya había alertado Adorno, con la imaginería nazi del judío eterno, en la que se filmaba una supuesta conspiración judía mundial como la migración de multitudes de ratas portadoras de peste. ¿Acaso la metafórica animal de Spiegelman termina confirmando exactamente la ideología nazi que había declarado alimañas a los judíos? ¿El género del cómic, de la historieta, no termina siendo el más inadecuado para una temática que plantea los mayores y más complejos problemas con respecto a la representación? Naturalmente Spiegelman es consciente de todo ello. La página del *copyright* comienza con una cita de Hitler: "Los judíos indudablemente constituyen una raza, pero no son humanos". Para *Maus* II Spiegelman eligió un lema de un diario de la década de 1930 de la provincia germana de Pomerania:

> El ratón Mickey constituye el ideal más miserable jamás revelado... Las emociones saludables hacen saber a cualquier joven independiente, a toda la juventud honorable, que el roedor sucio y mugriento, el mayor portador de bacterias del reino animal, no puede ser el tipo ideal de animal... ¡Basta de brutalización judía del pueblo! ¡Basta de ratón Mickey! ¡Usen la cruz esvástica! (II, 3).

Precisamente por involucrarse con la ideología nazi y dibujar a los judíos como ratones, Spiegelman denuncia cuán absurdas son esas identificaciones racistas. La cita también revela de manera notoria cómo el antisemitismo de los nazis se combina con una postura antinorteamericana. Para Spiegelman hay en juego algo más que una mera metafórica tradicional del disfraz, como podría ocurrir en *La granja de los animales*, de George Orwell. Por lo demás, los personajes animales de *Maus* no sólo hablan como seres humanos en términos metafóricos, como sucede en las fábulas tradicionales. La fisonomía animal homo-

geneizada, de mínima articulación, es llevada por cuerpos humanos, vestidos como humanos, que actúan como humanos y gesticulan como tales. La metafórica roedora es desconstruida de manera consecuente cuando Anja, la mujer de Vladek, se asusta de los ratones que acechan en los sótanos en los que se esconde de los alemanes, ante lo cual Vladek la tranquiliza diciéndole que son sólo ratones. Con esa doble estrategia del dibujo se evita o por lo menos se fractura toda sentimentalización, dado que se tiende a fijar la mirada en la fisonomía de los seres humanos que sufren y son perseguidos. Las conocidas fotos de niños judíos se vuelven así cristalizaciones que permiten vehiculizar con sentimentalidad el estatus de la víctima, la absoluta inocencia y el deseo ardiente de salvación. Spiegelman evita todo esto. Así, se vuelve posible otro tipo de acercamiento mimético al acontecer traumático; pero gracias a la metafórica animal y al dibujo despojado en el estilo de un *arte povera* se mantiene el distanciamiento y nunca se corre el riesgo de caer en la compasión o en la conmoción abrumada por el espanto. Al mismo tiempo, sin embargo, la historia del Holocausto es narrada como la historia de una familia y con ello se evita aquel otro peligro que acecha a la representación de Auschwitz, es decir la abstracción documental del genocidio como se manifiesta en las conocidas fotos de las montañas de cadáveres y las pirámides de zapatos o bien en la inconcebible inconmensurabilidad de las estadísticas. Al bloquear las reacciones automáticas de compasión, ya que se exige del lector que traduzca lo roedor en humano, al evitar al mismo tiempo las abstracciones numéricas y al insistir en la historia de vida concreta, Spiegelman supera con rigor único el conflicto entre la representación objetiva, documental (que finalmente anestesia al lector u observador respecto del sufrimiento individual) y el testimonio subjetivo autobiográfico (que sólo genera empatía y conmoción respecto del padecer individual).

Maus obtiene su poder de persuasión de la representación conflictiva, atormentada y todo menos estetizante de la relación de Art Spiegelman con su padre Vladek, personajes ambos que no generan precisamente simpatía. Salen así a la luz los profundos daños que sufre no sólo un prisionero de Auschwitz, sino también la segunda generación, cuya

psiquis es ocupada desde la más temprana edad por el Holocausto. El texto de Spiegelman describe en detalle cómo el trauma del recuerdo de los años signados por la huida, la humillación y la prisión, de los años vividos en permanente peligro de muerte, se apodera por completo de la psiquis y del cuerpo del padre y cómo ese trauma de la *post-memory* se traslada a la generación siguiente.[18] Bajo la presión de la *post-memory* todos los conflictos familiares y generacionales "normales" se intensifican hasta lo intolerable. Es que no sólo entre los sobrevivientes de Auschwitz se manifiesta el sentimiento de culpa por haber sobrevivido. También Art, el hijo, cuyo hermano mayor Richieu murió víctima del Holocausto cuando era niño y cuya madre se suicidó años después, siente esa culpa que obviamente no se verbaliza en la relación con el padre, llena de resentimientos, sino que se expresa en el gesto y la actitud. Una y otra vez Art busca rebelarse de manera tan abierta como vana contra el terror psicológico que ejerce su padre, quien oscila bruscamente entre la crítica extrema a su hijo y la necesidad de afecto. El autor Spiegelman (y con él en última instancia también el lector) sabe mucho más de la personalidad quebrada para siempre de Vladek que el personaje de Artie en el texto, quien suele enfrentarse con el padre con intolerancia, incomprensión y agresión. Las estrategias de supervivencia necesarias en los años de huida y de campo de concentración (como coleccionar toda cosa potencialmente útil, guardar basura como posible objeto de trueque, el orden fanático, la avaricia patológica y la absoluta desconfianza frente a otras personas) se reproducen en la banal cotidianeidad de la vida en Nueva York, en el permanente tono de queja de Vladek, tanto como en el brutal terror psicológico que ejerce contra su segunda esposa, Mala. Hasta el racismo de los nazis se reproduce en la abierta conducta racista de Vladek cuando Art deja subir al auto a un negro que hace *auto-stop* en la ruta en las montañas Catskills.

18 El concepto de "post-memory" fue acuñado por Marianne Hirsch en un ensayo muy rico sobre el papel de la fotografía para la segunda generación. Marianne Hirsch, "Family Pictures. Maus, Mourning, and Post-Memory", ob. cit., pp. 3-29.

Es en el entrecruzamiento de niveles temporales (el tiempo del nazismo en Polonia, la posguerra entre las décadas de 1960 y 1980 en Nueva York) y en su efecto sobre el *habitus* físico y psíquico de ambos protagonistas donde reside la vigencia de esta obra. En ese sentido, cobran mayor importancia las concretas estrategias narrativas e ilustrativas de Art Spiegelman que la metafórica animal en la que se concentró la mayor parte de la crítica. Quisiera limitarme a mencionar algunos rasgos centrales.

El relato dentro del relato en el que Vladek cuenta los años previos a la guerra en Polonia, su éxito como hombre de negocios, sus *affaires* amorosos y su cortejo de Anja, luego su esposa, el comienzo de la guerra y los años de persecución y cautiverio en el campo de concentración, es interrumpido una y otra vez por el *fade-in* de la situación de entrevista: Art interrumpe a su padre con preguntas. Vladek se interrumpe a sí mismo para agregar datos que olvidó relatar o para pedirle a Art (naturalmente sin éxito alguno) que no incluya su *affaire* amoroso con Lucía, ya que nada tiene que ver con el Holocausto. En *Maus* I vemos a Vladek pataleando grotescamente en su bicicleta fija durante estas interrupciones. En *Maus* II Art está sentado de manera similar, pero frente al tablero de dibujo, y escucha la cinta grabada mientras trabaja en la segunda parte tras la muerte de su padre. La historieta refleja tanto el proceso de registro de la entrevista como el posterior proceso de dibujarla.

Todo ello sigue remitiendo a la disociación temporal e incluso estructural de la dimensión visual y lingüística de *Maus*. En una entrevista radial, Spiegelman sostuvo que *Maus* es "un cómic impulsado por la palabra".[19] Esto vale sobre todo para el lenguaje del padre, que Spiegelman reproduce de las cintas grabadas; aunque no lo hace palabra por palabra, sí mantiene e incluso acentúa su particularidad lingüística. El distanciamiento visual del cómic de animales contrasta así con una rigurosa precisión documental en lo lingüístico: alegorización en la ima-

19 A Conversation with Art Spiegelman, con John Hockenberry. Talk of the Nation, National Public Radio, 20 de febrero de 1992.

gen, realismo en el lenguaje. El *gestus* lingüístico de Vladek lleva la impronta de las cadencias, la construcción sintáctica y la entonación de su patria en Europa Oriental. Como muchos inmigrantes de su generación y origen, su inglés sigue siendo quebrado por las estructuras del jiddish. En el lenguaje cotidiano de quien sobrevive en el exilio sigue inscripto el *gestus* lingüístico de un mundo destruido y perdido. Es ese hablar quebrado en el sentido literal de la palabra (y no en el sentido poéticamente hermético o incluso místico) lo que contribuye esencialmente a autentificar lo narrado. La problemática de toda palabra dicha para rememorar a Auschwitz se expresa sin mediaciones en el lenguaje de Vladek cuando dice con la peculiar inflexión sintáctica de quien habla una lengua extranjera: "*It's no more to speak*" ("no queda nada para decir", II, 113).

La exactitud con la que Spiegelman refleja incluso en el habla de los personajes los diferentes niveles temporales queda demostrada por el hecho de que el relato dentro del relato sobre los años en Polonia es reproducido en un inglés perfectamente fluido. La ficción de la inmersión sin mediaciones en el pasado exige una cierta naturalidad del lenguaje, dado que Vladek en aquel entonces hablaba su lengua materna. De manera consecuente, la expresión quebrada de Vladek sólo aparece en el nivel del tiempo del relato, el de la entrevista, del que se desprende a su vez un segundo nivel temporal en el segundo capítulo de *Maus* II que acaso podría denominarse el tiempo del autor: es el tiempo en que Spiegelman traduce en imágenes las cintas magnetofónicas que hablan de Auschwitz. Corre el año 1987. Vladek ha muerto hace cinco años y en 1986 *Maus* I ha llegado a convertirse en un gran éxito. En ese segundo capítulo, titulado "Auschwitz (El tiempo vuela)" se vuelve visible que no sólo se quiebra el lenguaje y el tiempo del relato, sino también el nivel de las imágenes de *Maus*. Desde una perspectiva lateral podemos ver a Art sentado en su tablero de dibujo, representado no como ratón, sino como figura humana que lleva una máscara de ratón. Como si a la larga la metafórica animal no pudiera mantenerse, como si sucumbiera por su propio peso. Con la representación de Auschwitz, que comienza en el primer capítulo de *Maus* II, el trabajo de Art Spie-

gelman parece haber alcanzado un punto crítico. De manera harto significativa, ese momento crítico coincide con el éxito de crítica y ventas de *Maus* I. La crisis de la representación y la del éxito se combinan en una suerte de estado melancólico en el que el autor se resiste a través de la regresión total a los avances de la mercantilización de su trabajo por la industria cultural (traducciones, adaptaciones fílmicas y televisivas, incluso se pretende fabricar un merchandising de *Maus*). Art se escapa de las necias preguntas de los tiburones mediáticos ("¿Cuál es el mensaje de su libro?", "¿cómo deberían comportarse los alemanes frente a la cuestión de la culpa?", "¿cómo dibujaría a los israelíes?"), transformándose en un niño que lloriquea: "¡Quiero... quiero... que venga mi mamá!" (II, 42). Al principio del capítulo, antes de esa erupción regresiva y liberadora, el relato lleva al verdadero recuerdo traumático de Art: el suicidio de su madre: "En mayo de 1968 mi madre se suicidó. (No dejó ninguna nota)// En el último tiempo he estado deprimido". Y ese recuerdo en el globo del diálogo se corresponde con una imagen de montañas de cadáveres de ratón bajo el tablero de dibujo y con las voces de los camarógrafos desde el *off*: "Muy bien señor Spiegelman... Listos para filmar..." (II, 41, viñeta 17). El recuerdo de la madre, la obligación de representar Auschwitz y la presión de la industria cultural encierran a Art en una angustia de la que sólo logra salir conversando con su psicoanalista, que también es sobreviviente de un campo de concentración.

La "industria cultural" no sólo es tematizada intratextualmente. También la solapa interior vuelve a cerrar el círculo: Spiegelman aparece allí sentado a su tablero, portando una máscara de ratón. Detrás de él vemos pegada en la pared la tapa de la revista de historietas *Raw*, que él edita junto a su mujer, en la que se publicaron algunos anticipos en serie; inmediatamente debajo vemos la tapa del best-seller *Maus*. Todo ello marca el presente del relato: Nueva York después de 1986. Sin embargo, a través de la ventana vemos una torre de vigilancia de un campo de concentración con un soldado de la SS que dispara su ametralladora, alambre de púa y la chimenea humeante del crematorio. En términos visuales, el pasado y el presente se entremezclan

y forman una textura indiscernible. Del mismo modo en la solapa exterior, donde se ve un plano vial del estado de Nueva York con la metrópolis abajo a la derecha y la zona de veraneo de las Catskill Mountains arriba a la izquierda, los dos espacios del tiempo del relato; a su vez, el plano está insertado en un mapa del campo de Auschwitz-Birkenau. Los tiempos y los espacios se confunden y cuando las barras blancas y negras del uniforme de prisionero de Vladek se transforman en el pie de la solapa en el "código de barras" de la publicación, se vuelve evidente que Vladek, *Maus* y con ello el Holocausto quedan marcados como un producto de la industria cultural. Todo lo expuesto de ninguna manera significa homologar la barbarie de Auschwitz con la industria cultural norteamericana, como podría pensar un lector que peque de adorniano. Lo que le interesa a Spiegelman es la inextricabilidad del presente con el pasado así como expresar de manera autorreflexiva sus escrúpulos a la hora de comercializar con éxito el tema "Auschwitz". De ninguna manera persigue una condena generalizada de la industria cultural, idea que sería refutada por el hecho de que entretanto Spiegelman editó su obra en formato CD-ROM, que contiene una variedad de materiales (desde los primeros bocetos a las cintas grabadas de Vladek) que brindan un valioso panorama de la complejidad del proceso de trabajo de Spiegelman y de la genealogía de su obra.

Hay una segunda instancia que es importante en relación con el tema de la "industria cultural". Una vez más, *Maus* subvierte aquí las diferenciaciones establecidas. En tanto cómic, tanto el libro como el CD-ROM forman parte de la cultura de masas. Por el otro lado, sin embargo, en 1992 se dedicó una exposición a Spiegelman en el Museum of Modern Art, el templo de la alta modernidad antipopulista. Es el material de dicha exposición el que se puede ver ahora en CD-ROM. La dificultad de inscribir a *Maus* en categorías estables también se evidencia por el hecho de que al principio *Maus* aparecía en la lista de best-sellers en el rubro *fiction*, y a pedido del autor fue trasladado a la categoría *non-fiction*, en la que terminó ganando en 1992 el premio Pulitzer. La imposibilidad de decidir entre arte y cultura de masas, entre *fiction* y *non-fiction* da de lleno en el núcleo de la problemática de

cómo representar el Holocausto en la memoria de los que nacieron después. El recuerdo nunca está libre de momentos ficcionales, pero sigue estando ligado a un acontecer real, para nada ficcional. En este nivel, que pertenece más bien a la sociología de la cultura, *Maus* termina constituyendo una corrección en términos prácticos y teóricos del debate Schindler-Shoah, en el que se volvió a poner en escena el modelo clásico de la alta modernidad, insistiendo de manera dogmática en la oposición binaria entre arte e industria cultural, así como entre auténtica *non-fiction* y ficcionalización a la Hollywood.

Sin embargo, de cierta manera estas reflexiones son exteriores a la obra. El verdadero motor de este texto extraordinario reside en otro factor. El hecho de que Spiegelman asuma la inautenticidad de la representación del pasado se enfrenta con su propio trauma, por demás real y "auténtico": el suicidio de su madre en el año 1968, hecho que desencadenó su explícita confrontación con el Holocausto. Tal vez no sea casualidad que en lo que hace a la vida después del genocidio, terminen yuxtaponiéndose en este contexto la dimensión personal, relativa a la historia familiar, y la pública. Tan sólo desde la Guerra de los Seis Días de 1967, el Holocausto cobró en Israel y en la conciencia de los judíos norteamericanos aquel significado público que culminó en los debates de las décadas de 1980 y 1990.[20] Ciertamente es en ese contexto en el que debe leerse el éxito internacional de *Maus*. En el texto mismo dicha dimensión política es más bien secundaria; domina ante todo el *shock* personal que sufre el joven Artie a los veinte años cuando acaba de ser dado de alta de una internación psiquiátrica y se entera del suicidio de su madre. El autor señala la conmoción existencial que le causa esa pérdida a través de una triple ruptura del marco narrativo. Para ello inserta en el relato en curso de su padre una historieta de cuatro páginas que había publicado en 1972 en una oscura edición *underground*. Esas cuatro páginas, que en *Maus* aparecen enmarcadas en negro a la manera de un aviso fúnebre, llevan por título

[20] Sobre las diferencias en el posicionamiento sobre el Holocausto en los diferentes países cf. James E. Young, *The Texture of Memory* [La textura de la memoria], New Haven, 1993.

"Prisionero en el Planeta Infierno". Muestra la desesperación de Artie y de Vladek ante el suicidio de la madre, el colapso emocional de Vladek tras el sepelio y los sentimientos de culpa de Artie, que lo transforman también en un sobreviviente. Sin embargo, todos los personajes están dibujados como seres humanos en el estilo de las xilografías expresionistas, con rostros grotescamente distorsionados por el sufrimiento. Además, Artie aparece en el uniforme de los prisioneros de Auschwitz: una reproducción alegórica de cuán atado está al pasado de sus padres.

También en estos pasajes se desconstruye la metafórica roedora: en el nivel del tiempo del relato, los ratones Vladek, Mala y Art leen un texto en el que aparecen dibujados como seres humanos, aunque sin reaccionar frente a ese evidente contrasentido. Y este mismo contrasentido es subrayado por una tercera ruptura del marco narrativo, que acaso sea aún más importante. El cómic "Prisionero en el Planeta Infierno" comienza con una foto familiar en la que se ve a Artie a los diez años junto a su madre en las vacaciones de verano a orillas del lago Trojan en las montañas Catskills; corre el año 1958. Es la primera de las tres fotos familiares que aparecen en la obra, destinadas menos a conferir autenticidad al relato que a subrayar la imposibilidad de asimilar el recuerdo.[21] La muerte y la fotografía llegan aquí a aquella fusión que Roland Barthes predicaba (a mi modo de ver de manera apresurada y superficial) para toda la fotografía en general. Al comienzo de ese texto, aparecido quince años antes que *Maus*, hay una foto que documenta que Artie vivió tiempos mucho más felices y ahora irrecuperables, años en que, como se ve en la imagen, la mano de su madre velaba por él. En cambio, hacia el final del cómic insertado vemos a Art prisionero tras rejas metafóricas; desde allí le reprocha a su madre haber cometido el crimen perfecto: "¡Tú me pusiste aquí... cortaste todos mis circuitos... rebanaste mis terminaciones nerviosas.... y cruzaste mis cables!...// ¡¡¡Me ASESINASTE, madre, y me dejaste aquí para que yo sufra las consecuencias!!!" (I, 103). Por más que este exabrupto existencial sea seguido por un comentario irónico, queda en claro que Spiegelman

[21] Cf. Marianne Hirsch, "Family Pictures. Maus, Mourning, and Post-Memory", ob. cit., p. 16.

se describe como víctima del Holocausto, de cierta manera en segundo grado, pero víctima al fin.

A su vez, hacia el final de la primera parte Art acusa a su padre con palabras cargadas de emoción de haber asesinado a Anja. En este enfrentamiento están en juego los diarios íntimos de Anja en los que registró sus recuerdos de Polonia y Auschwitz, diarios que Vladek, abrumado por los recuerdos dolorosos, incineró tras la muerte de Anja. ¿Acaso Vladek es el asesino de los recuerdos de Anja porque los vuelve eternamente inaccesibles para su hijo? ¿O acaso la escena en que Artie exclama "Dios te CONDENE! ¡Asesino!" (I, 159) implica un paralelismo con el final de "Prisionero en el Planeta Infierno"? Resulta difícil responder. Lo que sí queda en claro es que es a *ambos* padres a quienes Art acusa de asesinos. Con la quema de las anotaciones de Anja, Art pierde toda oportunidad de acercarse a los recuerdos maternos de Auschwitz. La defunción física es seguida por la muerte de la voz de Anja conservada en sus anotaciones en las que daba testimonio de sus propias experiencias en el campo de exterminio, diferentes de las de Vladek. El silencio de Anja es total. Y si el suicidio de Anja en 1968 representó la primera ocasión en que Spiegelman, el autor, comenzó a elaborar la historia de sus padres, la noticia de que se quemaron los papeles de su madre constituye la marca de la futilidad de su acción. En todo caso, Planeta Infierno es tanto Auschwitz como la psiquis de los nacidos después, en la que están inscriptas para toda la eternidad la muerte y el aniquilamiento, la radical ausencia y el silencio definitivo. Art Spiegelman lo sabe a ciencia cierta. Como cuando le dice a su analista: "Samuel Beckett dijo: 'toda palabra es una mancha innecesaria sobre el silencio y la nada'"; tras una pausa prosigue: "Pero por otro lado, lo *dijo*" (II, 45). La futilidad y la necesidad de hablar sobre Auschwitz resultan inseparables. Para Art, la imposibilidad de acercarse a la realidad de ese pasado que ha determinado su vida se transforma en un tormento y en un estímulo. Por ejemplo, dice a su esposa Françoise en las primeras páginas de *Maus* II:

> Sé que es demencial, pero de alguna manera desearía haber estado en Auschwitz CON mis padres para poder saber por qué experiencias tu-

> vieron que pasar!... Creo que es ALGUNA forma de culpa por haber tenido una vida más fácil que ellos (II, 16).

Naturalmente, el sentimiento de culpa del sobreviviente no resulta sólo del suicidio de su madre. De manera latente ha dominado toda la infancia de Art, por ejemplo en forma de fantasías sobre Auschwitz en las que se ponía en escena como salvador de su madre (II, 14). La culpa se intensifica también al ver la foto de su hermano Richieu colgada en el dormitorio de sus padres, transformada en un permanente reproche. A lo largo de su adolescencia, Art nunca logró superar la imagen de ese niño de cinco o seis años; como "hermano fantasma" (II, 15), Richieu siempre era tan inalcanzable como fuerte era su presencia. Es con esa foto y con la doble dedicatoria a Richieu y Nadja, la hija de Spiegelman nacida en 1987, como comienza *Maus* II. De esta manera, se establece una continuidad entre los muertos y los vivos que al anticipar a la generación siguiente guarda una dimensión de futuro. Se trata de una continuidad llena de grietas, por cierto, y el lector se pregunta cómo será la *post-memory* de la tercera generación y cómo se diferenciará de la de la segunda. ¿La dedicatoria liga para siempre a Nadja Spiegelman con el destino de Richieu o acaso la obra de su padre le brindará un acercamiento al trauma del siglo XX? ¿Acaso logrará combinar la inexorable y creciente distancia con una inervación mimética para llegar a una forma de elaboración en la que el conocimiento racional y la mímesis psíquica y corporal de la experiencia del Holocausto lleguen a articularse en una tensión productiva en lugar de bloquearse mutuamente? Toda respuesta no sería sino una especulación; pero tengo para mí que con *Maus* Spiegelman ha presentado un modelo para el recuerdo del Holocausto de las generaciones nacidas después que no tiene ninguna asignatura pendiente con los textos canónicos sobre la representación del Holocausto.

Se plantea aquí un último interrogante. ¿Cuál es la perspectiva con la que Spiegelman despide a sus lectores? *Maus* II termina con el relato de Vladek sobre su reencuentro con Anja tras la guerra en Polonia: "Más no necesito contarte. Fuimos muy felices, vivimos muy felices y

comimos perdices" (II, 136). Es demasiado evidente la ironía de este falso final feliz; pero le sigue una coda final. Agonizante, Vladek pide a Art que apague el grabador. Mientras se acomoda para dormirse, le dice a Art: "Estoy *cansado* de hablar, Richieu, suficientes historias por hoy..." (II, 136).

Una vez más estalla toda la problemática del presente ligado con el pasado traumático. En el momento de dormirse, en el final de su historia, aparece en Vladek un recuerdo profundo, el de su hijo Richieu.[22] Al confundir inconscientemente a Art con Richieu, establece una relación imaginaria entre los que están vivos y los muertos; esto le permite al autor Spiegelman dedicar *Maus* II tanto a su hermano como a su hija. El proceso de elaborar el pasado no ha sido totalmente en vano. Y es así como Art Spiegelman puede concluir el libro con una lápida para sus dos padres: la última imagen del libro ya no es una viñeta enmarcada en negro, sino un espacio abierto. En la lápida se leen los datos de nacimiento y muerte de Anja y Vladek y debajo la firma del autor: art spiegelman 1978-1991. No hay reconciliación, menos aún salvación, pero sí la conclusión, aunque sea provisoria, de una etapa. El lector agradecido así lo espera y lo desea para el autor, con plena conciencia de que, a fin de cuentas, no puede haber una elaboración "exitosa" del Holocausto y menos aún una superación: ni para las víctimas ni para los victimarios, ni siquiera para sus descendientes.

[22] Sobre el concepto del recuerdo profundo cf. Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory* [Testimonios del Holocausto. Las ruinas de la memoria], New Haven y Londres, 1991.

5. Monumentos y memoria del Holocausto en la era de los medios

"[...] la abundancia de sufrimiento real no tolera el olvido."

Theodor W. Adorno

"Sólo queda en la memoria aquello que no cesa de doler."

Friedrich Nietzsche

I

En una época en la que el concepto de memoria se desplazó al ámbito de los chips de siliconas, de las computadoras y las ficciones cibernéticas, los críticos deploran rutinariamente la entropía de memoria histórica y definen la amnesia como un peligroso virus cultural generado por las nuevas tecnologías mediáticas. Cuanta más memoria se almacena en las bases de datos y en los bancos de imágenes, menor es la disposición y la capacidad de nuestra cultura para comprometerse con el recuerdo activo, o al menos eso parece.

El recuerdo configura nuestros vínculos con el pasado; las maneras en las que recordamos nos definen en el presente. Como individuos y como sociedades, necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y para alimentar una visión del futuro. Después de Freud y Nietzsche sabemos sin embargo cuán volátil y poco confiable puede ser la memoria personal; afectada siempre por el olvido y por la negación, la represión y el trauma, en la mayoría de los casos la memo-

ria sirve a la necesidad de racionalizar y mantener el poder. Pero la memoria colectiva de una sociedad no es menos contingente ni menos inestable; sus contornos de ninguna manera son permanentes en el tiempo. Siempre queda sujeta a la reconstrucción, a veces sutil, otras no tanto. La memoria de una sociedad es negociada en el seno de las creencias y los valores, de los rituales y las instituciones del cuerpo social. En particular en el caso de las sociedades modernas, es configurada por espacios públicos de la memoria, como los museos, los memoriales y los monumentos. Aun así, la permanencia que promete un monumento pétreo siempre se levanta sobre arenas movedizas. Algunos monumentos son derribados con regocijo en tiempos de revueltas sociales mientras otros preservan la memoria en su forma más osificada, ya como mito, ya como cliché. Otros en cambio se erigen simplemente en figuras del olvido, ya que su significado y su propósito original fueron erosionados por el paso del tiempo. Como escribió Musil en alguna ocasión, "Nada hay tan invisible en el mundo como los monumentos".[1]

¿Acaso tiene sentido oponer memoria y olvido, como solemos hacer admitiendo en el mejor de los casos que el olvido viene a ser la inevitable imperfección y deficiencia de la memoria misma? Es una paradoja: ¿acaso toda memoria no depende inevitablemente tanto de la distancia como del olvido, los mismos factores que subvierten su estabilidad y confiabilidad tan deseadas y al mismo tiempo son esenciales a la vitalidad de la memoria misma? ¿Acaso no constituye el poder esencial de la memoria el que pueda ser discutida desde nuevas perspectivas, desde evidencias novedosas, incluso desde los espacios que ella misma había bloqueado? Dado este diálogo selectivo y en permanente desplazamiento entre el presente y el pasado, hemos llegado a reconocer que nuestro presente tendrá inevitablemente un impacto sobre los contenidos y las formas de nuestro recuerdo. Es importante comprender ese proceso en lugar de transformarlo en motivo de queja

1 Robert Musil, "Nachlass zu Lebzeiten", en Adolf Frise (ed.), *Prosa, Dramen, späte Briefe*, Hamburgo, Rowohlt, 1957, p. 480 [traducción castellana: *Páginas póstumas escritas en vida*, Barcelona, ICARIA, 1979].

en la errada creencia de que es posible alguna forma de memoria esencialmente pura, completa y trascendente. De allí se sigue que aquel pasado que se recuerde con intensidad siempre seguirá inscripto en nuestro presente, ya porque alimentará nuestros deseos inconscientes, ya porque guiará nuestras acciones más conscientes. Al mismo tiempo, el pasado recordado con intensidad puede transformarse en memoria mítica; no es inmune a la osificación y puede llegar a volverse un obstáculo para las necesidades del presente, en lugar de abrir una vía regia hacia el *continuum* de la historia.

II

Mientras la capacidad de recordar es un hecho antropológico, hay culturas que valoran la memoria más que otras. El lugar de la memoria en una cultura dada se define por una red discursiva sumamente compleja, constituida por factores rituales y míticos, históricos, políticos y psicológicos. El lamento de que nuestra cultura posmoderna sufre de amnesia no constituye sino una inversión del tropo familiar en la crítica cultural que sugiere que la modernización ilustrada nos libera de la tradición y de las supersticiones, que modernidad y pasado son términos inherentemente antagónicos, que los museos no son compatibles con una cultura verdaderamente moderna, que un monumento moderno constituye una flagrante contradicción en los términos; en suma, ser radicalmente moderno supone cortar radicalmente todos los lazos con el pasado. Ése era el credo de una modernidad que no ejercía la autocrítica y el dogma de tantas de sus manifestaciones estéticas vanguardistas en el curso del siglo XX. En efecto, la modernización era el cordón umbilical casi siempre ignorado que ligaba los diversos modernismos y vanguardias estéticos con la modernidad social y económica de la sociedad burguesa que esos mismos movimientos odiaban y combatían con tanta intensidad.

Las últimas décadas del siglo XX, sin embargo, fueron testigo de un creciente escepticismo hacia dichas ideologías del progreso, en la me-

dida en que el lado oscuro de la modernización se impuso con fuerza creciente en la conciencia pública de las sociedades occidentales como secuela de los totalitarismos políticos, los emprendimientos coloniales y los estragos ecológicos del siglo XX. El Holocausto juega un papel central en la mayoría de las versiones occidentales que buscan dar cuenta de esa crisis de la memoria y la modernidad. Como escribió Primo Levi, el Tercer Reich trabó una guerra obsesiva contra la memoria ya que practicaba "una falsificación de la memoria digna de Orwell, una falsificación, una negación de la realidad".[2] Es sabido que esas estrategias de negación y represión no terminaron con la caída del régimen nazi. Más de cincuenta años después de la célebre conferencia de Wannsee en la que por primera vez se dio forma política y burocrática a la Solución Final, el Holocausto y su recuerdo siguen erigiéndose en un caso testigo para las pretensiones humanistas y universalistas de la civilización occidental. La cuestión del recuerdo y del olvido da en el centro de la identidad de Occidente, por más multifacética y diversa que sea.

Hubo encendidos debates para dirimir si deberíamos considerar la barbarie nazi como una aberración o una regresión de la civilización occidental, de la cual Alemania después de todo siempre formó parte, o si, por el contrario, sólo deberíamos enfatizar aquellos aspectos del nacionalsocialismo que lo enlazan, aunque sea de manera extrema y perversa, con la modernidad de Occidente. Mientras la tesis de que la Alemania nazi constituía una aberración servía en la mayoría de los casos a los intereses de la negación y el olvido, por cierto no sólo en Alemania, el concepto de que el nazismo no era sino el resultado lógico de la evolución de Occidente se vio comprometido por la ecuación marxista ortodoxa de capitalismo con fascismo. Naturalmente, ese tipo de conclusiones reduccionistas puede descartarse fácilmente. Sin embargo, la cuestión sigue siendo dolorosa y resulta difícil plantear una respuesta clara. Una cosa es reconocer a Auschwitz como la mayor herida que se infringió a la civilización occidental, que aún no se ha cerrado

2 Primo Levi, *The Drowned and the Saved*, Nueva York, Vintage International, 1989, p. 31 [traducción castellana: Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik].

ni podrá cerrarse jamás. Otra muy diferente es pretender que la asesina maquinaria industrial de la Solución Final, con su sistemática degradación de los seres humanos y sus excesos planificados, que derivaban en "violencia inútil" (Primo Levi), es inherente a la civilización occidental y representa su resultado lógico.

A la sazón, el debate posmoderno sobre la amnesia se centra en la memoria del Holocausto. Por caso, el filósofo francés Jean-François Lyotard ha llegado a homologar la amnesia y la represión de los alemanes de posguerra con respecto al genocidio nazi con el fracaso de la civilización occidental en general en lo que se refiere a practicar la anamnesis, a reflexionar sobre su constitutiva incapacidad para aceptar la diferencia, la otredad, y para sacar consecuencias de la insidiosa relación entre la modernidad ilustrada y Auschwitz.[3] Desde esta perspectiva, el nacionalsocialismo constituye el caso singular, aunque no el único, en que salieron a la luz las fantasías narcisistas de omnipotencia y superioridad que acosan a la modernidad occidental. Como antídoto al poder seductor de esas fantasías, Lyotard argumentó que resulta de capital importancia reconocer a los otros en toda su alteridad, con sus historias, sus aspiraciones, sus concretos mundos de la vida. He allí en mi opinión el núcleo ético y político de gran parte del pensamiento posmoderno y posestructuralista, prefigurado con eficacia en el seno mismo del modernismo, particularmente en la obra de Theodor W. Adorno, quien analizaba con gran perspicacia la dialéctica de la Ilustración y la violencia en un tiempo en que la fábrica de la muerte de Auschwitz Birkenau operaba al máximo de su capacidad y con despiadada eficiencia. Sin memoria, sin leer las huellas del pasado, no puede haber reconocimiento de la diferencia (Adorno lo llamaba la no-identidad), ni tolerancia de la rica complejidad e inestabilidad de las identidades personales y culturales, políticas y nacionales.

[3] Jean-François Lyotard, "Ticket to a New Decor", *Copyright 1*, otoño de 1987, pp. 14-15. Sobre la relación de la memoria del Holocausto con la posmodernidad y el discurso del duelo véase el trabajo de Eric L. Santner, *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany* [Objetos zozobrados. Duelo, memoria y cine en la Alemania de posguerra], Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1990.

No todos comparten la rotunda acusación que lanza Lyotard contra la modernidad occidental, una mirada que sin concesiones erige a Auschwitz en el caso testigo de toda lectura contemporánea de la historia de la modernidad y que identifica la falta de anamnesis, la debilidad de la memoria y la represión de la otredad como enfermedad fatal de la condición moderna. En este sentido, algunos filósofos alemanes como Hermann Lübbe y Odo Marquard argumentaron que la erosión irrefutable de la tradición en la modernidad en realidad terminó generando órganos compensatorios del recuerdo, como las Humanidades, las sociedades de preservación histórica y el museo. Para esta perspectiva, la memoria social y colectiva tal como se organizó de manera paradigmática en los museos, la historiografía o la arqueología, no es el opuesto de la modernidad, sino su producto.

Naturalmente, ninguno de estos argumentos puede excluir el otro. Aunque la modernidad genere sus órganos y discursos recordatorios, la memoria histórica de la modernidad tal vez sea deficiente si se trata de lograr la anamnesis específica cuya ausencia señala Lyotard: el reconocimiento de la diferencia y de la otredad; la reflexión sobre el constitutivo sustento en la exclusión y la dominación en el seno del cuerpo social de la modernidad; el trabajo de duelo y de memoria que habría de llevarnos más allá de lo que Lyotard diagnosticaba como nuestra "melancolía de fin-de-siglo". A pesar de que difieren en sus evaluaciones acerca del estatus de la memoria en la tradición occidental, ambas perspectivas se basan en la noción de que la estructura misma de la memoria (y no sólo su contenido) es fuertemente contingente respecto de la formación social que la genera.

III

¿Cómo afectan entonces los medios tecnológicos la estructura de la memoria, la manera en que vivimos y percibimos nuestra temporalidad? En la medida en que los medios visuales invaden todos los aspectos de la vida política, cultural y personal, tal vez sea pertinente pre-

guntarse cómo sería una memoria posmoderna, la memoria de un tiempo en que los parámetros básicos de la modernidad occidental, otrora plena de confianza en sí misma, fueron objeto de crecientes ataques; en un tiempo en que la cuestión de la tradición vuelve a plantearse precisamente porque la tradición de la modernidad misma carece de respuestas para nuestra problemática. ¿Qué sucede con las instituciones y los sitios que organizan nuestra memoria social en la era en que proliferan la TV por cable e Internet?

Si observamos la memoria en la posmoderna década de 1980, inmediatamente nuestra atención es suscitada no por los signos de amnesia, sino por una verdadera obsesión con el pasado. En efecto, se podría hablar incluso de una sensibilidad conmemorativa o museal que ocupa ámbitos cada vez más extensos de nuestra cultura y nuestra experiencia cotidianas. El filósofo Hermann Lübbe diagnosticó este historicismo expansivo de nuestra cultura contemporánea, planteando que nunca antes un presente cultural estuvo tan obsesionado con el pasado como la cultura occidental en las décadas de 1970 y 1980, cuando se construían museos y monumentos como si no existiera mañana alguno.[4] Incluso el monumento, que tras los excesos decimonónicos signados por la pobreza estética y la descarada legitimación política había caído en desgracia en tiempos del modernismo (a pesar de Gropius y de Tatlin), experimentó una resurrección que se beneficia claramente de la intensidad de nuestra cultura de la memoria.

¿Cuáles son empero los efectos de tal musealización y cómo leemos esa obsesión por los diversos pasados conmemorados, ese deseo de articular la memoria en piedra u otros materiales permanentes? Tanto la memoria personal como la social se ven afectadas hoy por una nueva estructura de la temporalidad que está emergiendo generada por la ver-

[4] Véase Hermann Lübbe, "Zeit-Verhältnisse" [Relaciones temporales], en Wolfgang Zacharias (ed.), *Zeitphänomen Musealisierung: Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung* [El fenómeno temporal de la musealización: la desaparición del presente y la construcción del recuerdo], Essen, Klartext Verlag, 1990. Véase también Hermann Lübbe, *Die Aufdringlichkeit der Geschichte* [La insistencia de la historia], Graz/Viena/Colonia, Verlag Styria, 1989.

tiginosa marcha del mundo material, por un lado, y por la aceleración de imágenes e información mediática por el otro. La velocidad destruye el espacio y borra la distancia temporal. En ambos casos, se altera el mecanismo de percepción fisiológica. Cuanta más memoria almacenamos en nuestras bases de datos, tanto más es chupado el pasado hasta ingresar en la órbita del presente, listo para ser evocado en la pantalla. El sentido de continuidad histórica o, respectivamente, de discontinuidad histórica, que dependen de un antes y un después, ceden lugar a la simultaneidad de todos los tiempos y espacios prontamente accesibles en el presente. La percepción de distancia espacial y temporal está siendo borrada. Naturalmente, sin embargo, esa simultaneidad y ese presente absoluto que sugiere la inmediatez de las imágenes es en gran medida de índole imaginaria y crea nuestras propias fantasías de omnipotencia: el *zapping* y el *surfing* como estrategias contemporáneas de desrealización narcisista. En la medida en que esta simultaneidad barre con la alteridad del pasado y del presente, del aquí y del allí, tiende a perder su anclaje en la referencialidad y en lo real; entonces el presente cae víctima de su mágico poder de simulación y proyección. La diferencia real, la otredad real en el tiempo y el espacio ya no puede ser siquiera percibida. En el caso más extremo, se han desvanecido las fronteras entre el hecho y la ficción, entre la realidad y la percepción hasta el grado de que sólo nos queda la simulación; el sujeto posmoderno se desvanece en el mundo imaginario de la pantalla. Mucho se debatió en años recientes sobre las amenazas que resultan del relativismo y del cinismo, pero en aras de superar dichos peligros es necesario reconocer que son inherentes a nuestras formas de procesar el conocimiento en lugar de denunciarlos simplemente como el juego de un par de intelectuales nihilistas. No bastará con el toque de clarín que exija volver a la verdad objetiva.

Sin embargo, hay una paradoja muy productiva en esta nueva sensibilidad temporal. Aquello que desde cierta perspectiva parece la abrumadora victoria del presente modernizador sobre el pasado, desde otro punto de vista puede ser considerado una entropía del espacio ocupado por el presente. La creciente aceleración de la innovación científica,

tecnológica y cultural en una sociedad orientada hacia el lucro y el consumo genera cantidades cada vez mayores de objetos, estilos de vida y actitudes que pronto habrán de ser obsoletos; de esa manera, se achica efectivamente la expansión cronológica de lo que puede ser considerado presente en un sentido material. Obviamente, la dimensión temporal de esa obsolescencia planificada es la amnesia. Aun así, la amnesia genera al mismo tiempo su propio opuesto: la nueva cultura de los museos como formación reactiva. Ya se trate de una paradoja o de una dialéctica, la propagación de la amnesia en nuestra cultura se corresponde con una inexorable fascinación por la memoria y el pasado.

Los críticos que sólo hacen foco en la pérdida de historia argumentarán en este contexto que el nuevo museo y la cultura de los memoriales de los últimos años traicionan todo sentido real de la historia, para transformarse en su lugar en mero espectáculo y entretenimiento. También señalarán que esta cultura provee una imaginería posmoderna que es mera superficie y que destruye, en lugar de alimentar, todo sentido real del tiempo –pasado, presente o futuro–. Sin embargo, la fascinación por el pasado es mucho más que un mero efecto colateral compensatorio o engañoso de una nueva temporalidad posmoderna que vacila entre la necesidad de memoria y el vertiginoso avance del olvido. Tal vez deba ser tomado en serio en tanto una manera de desacelerar la velocidad de la modernización, en tanto un intento, por más frágil y cargado de contradicciones, de establecer un contacto vital con el pasado y de contrarrestar la evidente tendencia de nuestra cultura hacia la amnesia bajo el signo del lucro inmediato y de la política a corto plazo. En efecto, el museo, el monumento y el memorial han revivido después de que se los declarara fenecidos una y otra vez a lo largo de la historia del modernismo. Su renovada importancia en la conciencia pública, su éxito en la cultura contemporánea exigen una explicación. Ya no basta con denunciar el museo como un bastión elitista de saber y poder; tampoco resulta convincente la antigua crítica modernista de los monumentos cuando los artistas que los crean incorporaron ya esa crítica en sus prácticas creativas. En efecto, los límites entre el museo, el memorial y el monumento se han vuelto tan fluidos en la década de 1980 que tor-

nan obsoleta la vieja crítica del museo como un bastión minoritario y del monumento como un medio de reificación y olvido.

Los museos del Holocausto, los memoriales y los monumentos no pueden ser vistos de manera separada de esta cultura posmoderna del memorial. Es que incluso a pesar de que el genocidio nazi presenta problemas refractarios a todo proyecto de representación conmemorativa, la creciente tendencia a erigir monumentos y a construir museos del Holocausto cada vez más frecuentemente en Israel, Alemania, Europa, y también en los Estados Unidos, claramente forma parte de un fenómeno cultural más amplio.[5] No debería ser atribuido únicamente a la creciente distancia generacional del acontecimiento en sí ni al intento, como se sugirió en algún momento, de contrarrestar el inevitable proceso de olvido en un tiempo en que la generación de testigos y sobrevivientes está desapareciendo y surgen nuevas generaciones para las cuales el Holocausto representa o bien una memoria mítica o bien un cliché.

Una de las razones para la nueva fuerza del museo y del monumento en el espacio público acaso tenga que ver con el hecho de que ambos brindan lo que la televisión e Internet deniegan: la calidad material del objeto. La permanencia del monumento y del objeto de museo, criticado en otros tiempos como reificación asfixiante, asume un papel muy diferente en una cultura dominada por la imagen efímera en la pantalla y por la inmaterialidad de las comunicaciones. Es la permanencia del monumento en un espacio público recuperado, en zonas peatonales, en centros urbanos restaurados, o en espacios conmemorativos preexistentes lo que atrae al público no satisfecho con la simulación, el *zapping* y la navegación. Por lo expuesto, el éxito de un monumento debe ser evaluado en relación con la medida en que permite negociar los múltiples discursos de la memoria que proveen los mismos medios electrónicos para los cuales el monumento constituye una al-

5 Véase la colección de ensayos editada y prologada por Saul Friedlander, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"* [Probar los límites de la representación: el nazismo y la "solución final"], Cambridge, Harvard University Press, 1992.

ternativa en tanto materia sólida. Por lo demás, no hay garantía alguna de que los monumentos de la actualidad, diseñados y construidos con participación pública, debates encendidos y compromiso para mantener la memoria, no se erijan algún día, como sus predecesores del siglo XIX, en figuras del olvido. Sea como fuere, por ahora un medio viejo que en su momento había sucumbido al ritmo vertiginoso de la modernización, hoy goza de nuevas posibilidades en una cultura híbrida de los memoriales y los medios.

IV

A pesar de la expansión del revisionismo sobre el Holocausto en los últimos años,[6] el problema que se plantea para mantener viva su memoria en las últimas dos décadas del siglo XX y en los albores del siglo XXI no es el olvido, sino la ubicuidad, diríase incluso el exceso de imaginería sobre el exterminio nazi en nuestra cultura, desde la fascinación con el fascismo en el cine y la ficción, que Saul Friedlander criticó de manera tan convincente, hasta la proliferación de una victimología del Holocausto a menudo facilista en una variedad de discursos políticos que nada tienen que ver con la Shoah.[7] De manera perversa, incluso la negación del Holocausto y el debate público en torno de esa negación mantiene el Holocausto en la conciencia pública. A falta de negación, sin embargo, con frecuencia se revive y explota el trauma original en representaciones literarias y cinematográficas bajo formas que pueden llegar a ser profundamente agraviantes. Es cierto, la proliferación descontrolada del tropo mismo puede ser un signo de su osificación traumática, de que permanece encerrado en una fijación melancólica que va mucho más allá de las víctimas y los victimarios.

6 Para un análisis abarcador, véase Deborah Lipstadt, *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory* [La negación del Holocausto: el creciente ataque contra la verdad y la memoria], Nueva York, The Free Press, 1993.

7 Saul Friedlander, *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death* [Reflexiones sobre el nazismo: un ensayo sobre el kitsch y la muerte], Nueva York, Harper and Row, 1984.

Si tal proliferación, ya sea en la ficción o en el cine o en la política contemporánea, en realidad trivializa el acontecimiento histórico de la solución final de los nazis, como muchos argumentarían en este contexto, tampoco constituye una solución a los problemas del recuerdo construir cada vez más monumentos y memoriales del Holocausto. El intento de contrarrestar las supuestas trivializaciones, como la serie televisiva *Holocausto* (1979), a través de representaciones museales y monumentales serias acaso sólo logre congelar, una vez más, la memoria en imágenes y discursos ritualistas. Insistir exclusivamente en la verdadera representación del Holocausto en su singularidad, indecibilidad e inconmensurabilidad tal vez ya no baste en vista de sus múltiples representaciones y funciones en tanto tropo ubicuo de la cultura occidental. Las representaciones divulgadoras y las comparaciones históricas forman una parte inerradicable de la memoria del Holocausto, que es recorrida por múltiples fracturas y se ha transformado en una compleja superposición de narrativas, imágenes y discursos.

Los criterios para representar el Holocausto no pueden consistir en la corrección, el decoro o el temor reverencial, como si se tratara de ser correcto en vista de un objeto de culto. El temor reverencial y el silencio respetuoso acaso sean necesarios cuando uno se enfrenta al sufrimiento del sobreviviente individual, pero están fuera de lugar como estrategia discursiva frente al acontecimiento histórico, aun cuando ese suceso guarde en su núcleo algo de indecible e irrepresentable. Es que si es nuestro afán y nuestra responsabilidad impedir el olvido, tenemos que estar abiertos a reconocer los intensos efectos que un melodrama televisivo puede ejercer sobre las conciencias de los espectadores contemporáneos. Las generaciones pos-Holocausto que fueron socializadas primariamente a través de la televisión tal vez encuentren su camino hacia el relato testimonial, documental e histórico precisamente a través del Holocausto ficcionalizado y sentimentalizado producido para la televisión de mayor audiencia. Si como sugirió Lyotard el Holocausto puede ser comparado con un terremoto que destruyó todos los instrumentos para medirlo, seguramente debe haber más que una manera de representarlo.

La creciente distancia temporal y generacional es importante en otra dimensión: permitió liberar la memoria para incluir más que meros hechos históricos. En general, hemos llegado a ser cada vez más conscientes de cómo la memoria social y colectiva es construida a través de una variedad de discursos y de niveles de representación. La historiografía del Holocausto, los archivos, los testimonios de testigos, el material fílmico documental –todos han contribuido a establecer un sólido núcleo de hechos que deben ser transmitidos a las generaciones pos-Holocausto–. Sin hechos no hay memoria real. Pero también contamos con la libertad de reconocer que, en efecto, el Holocausto se dispersó y fracturó a través de las diferentes maneras de rememorarlo. Concentrarse de manera obsesiva en lo indecible y lo irrepresentable, tal como lo articulaban hace tiempo Elie Wiesel o Georg Steiner o como se desprende de la filosofía ética de Jean François Lyotard en la actualidad, bloquea la posibilidad de reconocer dicha dispersión. Incluso en su forma histórica más seria y legítima, la memoria del Holocausto se estructura de manera harto diferente en el país de las víctimas que en el país de los victimarios, y a su vez de manera muy distinta en los países de la alianza anti-nazi.[8]

Desde el principio, los mismos hechos han generado versiones y memorias significativamente diferentes. En Alemania, el Holocausto significa la ausencia de una fuerte presencia judía en la sociedad y una carga traumática que pesa sobre la identidad nacional. Los intentos genuinos de elaborar el duelo que existieron durante un cierto tiempo irremediablemente aparecen enmarañados con heridas narcisistas, lamentos rituales y represión. Hasta hace poco la opinión pública tenía escaso conocimiento de lo que se había perdido a través de la destrucción (o incluso poco interés en saberlo). En Israel, el Holocausto se volvió central en la fundación del Estado, tanto como punto final de

[8] Véase el fundamental estudio de James Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning in Europe, Israel, and America* [La textura de la memoria: memoriales del Holocausto y su significado en Europa, Israel y Norteamérica], New Haven y Londres, Yale University Press, 1993.

la repudiada historia de los judíos como víctimas cuanto como punto de partida para una nueva historia nacional, una nueva autoafirmación y resistencia. En el imaginario israelí, el levantamiento del ghetto de Varsovia fue investido de la fuerza de una memoria mítica que recuerda una resistencia y un heroísmo impensables en Alemania. El imaginario norteamericano sobre el Holocausto hace foco en los Estados Unidos como liberador de los campos y amparo para refugiados e inmigrantes; los memoriales del Holocausto norteamericanos están estructurados de acuerdo con esa concepción. En la versión soviética, el genocidio de los judíos había perdido su especificidad étnica y simplemente se lo subsumía en la opresión nazi del comunismo internacional; fue tal el alcance que ahora es necesario reconstruir las narrativas de Europa oriental y de los memoriales soviéticos.

Mucho de lo expuesto entretanto ya resulta muy conocido, pero acaso no siempre se lleguen a aprehender todas sus implicaciones para el debate sobre el recuerdo, el olvido y la representación. Dicha múltiple fracturación de la memoria del Holocausto en los diferentes países y la múltiple sedimentación de imágenes y discursos, que van del documental al soap-opera, de los testimonios de sobrevivientes a la ficción narrativa, del arte de los campos de concentración a la pintura rememorativa, deben ser analizados en vista de sus aspectos productivos en la política y en la cultura, en tanto potencial antídoto contra el congelamiento de la memoria en una imagen traumática o contra el enceguecimiento que supone hacer foco únicamente en los números. El nuevo museo del Holocausto de Washington DC es tan exitoso porque logra negociar toda una variedad de discursos, medios y documentaciones, abriendo así un espacio para el conocimiento concreto y para la reflexión en los recuerdos de sus visitantes.

V

¿Qué pensar entonces del monumento en el campo más vasto de las representaciones y discursos sobre el Holocausto? Claramente, el monu-

mento del Holocausto no se inscribe en la tradición del monumento como celebración histórica y figura del triunfo. Incluso en el caso del monumento al levantamiento del ghetto de Varsovia nos enfrentamos con un sitio que recuerda el sufrimiento, con una denuncia de los crímenes contra la Humanidad. Opuesto a la tradición del monumento legitimizador que alimenta la identidad, el monumento del Holocausto debería ser pensado en realidad como inherentemente contra-monumento. De hecho, con frecuencia también se lanzó contra los recordatorios del Holocausto la crítica tradicional del monumento como mausoleo de la memoria y como osificación del pasado. Se acusa a los monumentos del Holocausto de topolatría, sobre todo a aquéllos erigidos en los sitios mismos del exterminio; se les reprocha traición a la memoria, un reproche que considera el recuerdo como de índole esencialmente interna y subjetiva y por ende incompatible con la representación pública, con los museos, con los monumentos. A modo de variación de Adorno, quien con justa razón era consciente de los efectos de estetizar el indecible sufrimiento de las víctimas, se adujo que construir monumentos del Holocausto era en sí una proposición infundida de barbarie: nada de monumentos después de Auschwitz. A la luz de los excesos fascistas con la monumentalización, algunos han llegado a sugerir que las tendencias fascistas son inherentes a cualquier monumento, sea cual fuere su cuño.

Todas estas críticas al medio en sí se centran en el monumento como objeto, como realidad permanente en piedra, como escultura estética. Sin embargo, no reconocen la dimensión pública del monumento, aquello que James Young describió como la calidad dialógica del espacio memorial. No cabe duda de que nos haría un magro servicio un monumento del Holocausto que funcionara como máscara mortuoria o como estetización del terror. Por otra parte, en ausencia de lápidas para las víctimas, el monumento funciona como un sitio sustituto para el duelo y el recuerdo. Después de todo, ¿cómo garantizar que sobreviva la memoria si nuestra cultura no nos provee de espacios recordatorios que ayuden a construir y a alimentar la memoria colectiva de la Shoah? Sólo si hacemos foco en la función pública del monumen-

to, si lo inscribimos en discursos públicos de la memoria colectiva, podrá evitarse el peligro de la osificación monumental. Naturalmente, el discurso público tiene mayor intensidad en el momento de la planificación, el diseño y la construcción de un nuevo monumento. No hay garantía de que el nivel de intensidad dialógica pueda ser mantenido a largo plazo y, llegado el momento, el monumento del Holocausto también puede caer víctima del congelamiento de la memoria que amenaza a todos los monumentos.

La gran oportunidad que se abre hoy en día para el monumento del Holocausto reside en su intertextualidad y en el hecho de que no es más que una parte de nuestra cultura rememorativa. En la medida en que las fronteras tradicionales del museo, del monumento y de la historiografía se han vuelto más fluidas, el monumento en sí ha perdido gran parte de su carácter fijo y permanente. Por esa razón, los criterios para su éxito podrían consistir en determinar en qué medida permite cruzar los límites hacia otros discursos sobre el Holocausto, de qué manera nos lleva a leer otros textos, otras historias.

Ningún monumento aislado podrá transmitir el Holocausto en su totalidad. Acaso ni siquiera resulte deseable un monumento totalizador, ya que podría ocurrir algo similar al Gran Libro de la Shoah, que, como sugirió Geoffrey Hartman, acaso "produzca una sensación engañosa de totalidad, lanzando a las sombras, incluso al olvido, historias, detalles y puntos de vista inesperados que mantienen en vilo el intelecto y la memoria".[9] Hay muchos argumentos en favor de subrayar el carácter específico del sitio en que se emplazan los monumentos y recordatorios del Holocausto para que puedan reflejar las historias locales, para evocar los recuerdos del lugar, volver palpable la Solución Final, sin poner el acento únicamente en los sitios de exterminio, sino en la vida de los que murieron en los campos.

En algún nivel, sin embargo, la cuestión del Holocausto como un todo, como una totalidad, volverá a plantearse junto con el problema

9 Geoffrey Hartman, "The Book of Destruction" [El libro de la destrucción], en Friedlander (ed.), *Probing the Limits of Representation*, ob. cit., p. 319.

de su indecibilidad. Después de haber recordado, de haber atravesado los hechos, de haber hecho el duelo por las víctimas, seguiremos siendo acosados por ese núcleo de absoluta humillación, degradación y horror que sufrieron las víctimas. Cómo entender si incluso los testigos tenían que decir "no podía creer lo que veían mis propios ojos". No importa cuán fracturadas estén las representaciones del Holocausto por los medios, la geografía y las posiciones de sujeto, en última instancia todo vuelve a ese núcleo: el horror inimaginable, indecible e irrepresentable. Las generaciones pos-Holocausto sólo podrán acercarse a ese núcleo por aproximación mimética, por una estrategia mnemónica que reconoce el acontecimiento en toda su alteridad, más allá de la identificación o de la empatía terapéutica, pero que es recorrida físicamente por algo del horror y del dolor gracias a un lento y persistente trabajo de la memoria. Ese tipo de aproximación mimética sólo puede ser alcanzado si sostenemos la tensión entre la aturdidora totalidad del Holocausto y las historias de las víctimas individuales, de las familias y comunidades particulares. Centrar la atención exclusivamente en el primer factor podría llevar a la enceguecedora abstracción de las estadísticas y a reprimir lo que esas contabilizaciones significan; un foco exclusivo en la segunda dimensión podría proveer una empatía catártica excesivamente fácil y hacer olvidar la espantosa conclusión de que el Holocausto en tanto acontecimiento histórico resultó, como lo definió Adi Ophir, de una excepcional combinación de procesos normales.[10] El éxito esencial de un monumento del Holocausto consistiría en desencadenar ese tipo de aproximación mimética, pero sólo podrá alcanzarse ese objetivo en conjunción con otros discursos relacionados que operen en la mente del espectador y en el ámbito de la esfera pública.

Un monumento o un memorial sólo nos acercará un paso hacia el tipo de conocimiento que Jürgen Habermas describió como una irreversible ruptura en la historia humana:

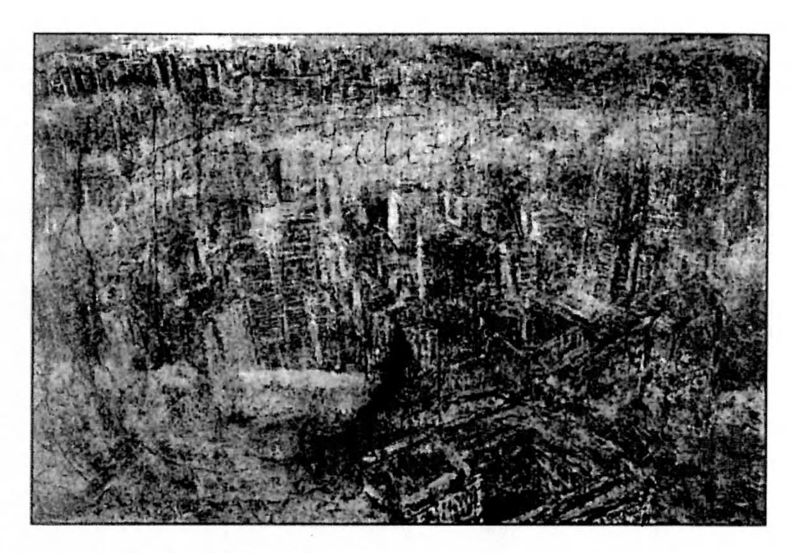
[10] Adi Ophir, "On Sanctifying the Holocaust: Anti-Theological Treatise" [Sobre la sacralización del Holocausto: un tratado antiteológico], *Tikkun*, 2:1, 1987, p. 64.

> Allí, en Auschwitz, sucedió algo que hasta entonces nadie consideraba ni siquiera posible. Allí se llegó a tocar algo que representa el estrato más profundo de solidaridad entre todo aquello que tenga rostro humano; a pesar de todos los actos de bestialidad de la historia del ser humano, siempre se había dado por garantizada la integridad de ese estrato común. [...] Auschwitz cambió la base para la continuidad de las condiciones de vida en el seno de la historia.[11]

Ese saber puede ser olvidado o reprimido con demasiada facilidad. Mantenerlo es tanto más urgente cuanto que la cultura posmoderna, pos-Auschwitz, llevá en sí una ambigüedad fundamental. Obsesionada con la memoria y el pasado, también está atrapada en una destructiva dinámica del olvido. Pero acaso la dicotomía de olvido y recuerdo no dé cuenta cabalmente del fenómeno. Tal vez la cultura posmoderna esté atrapada en Occidente en una fijación traumática con un acontecimiento que da en el núcleo de nuestra identidad y de nuestra cultura política. En ese caso, el monumento del Holocausto, el memorial y el museo podrían ser la herramienta que Franz Kafka esperaba de la literatura cuando decía que el libro tiene que ser el hacha para el lago congelado que llevamos dentro de nosotros.[12] Necesitamos que el monumento y el libro impidan que el lago se hiele. En la memoria congelada, el pasado no es sino pasado. En cambio, la temporalidad interna y la política de la memoria del Holocausto, aunque hablen de tiempos pretéritos, deben estar orientadas hacia el futuro. El porvenir no habrá de juzgarnos por olvidar, sino por recordarlo todo y, aun así, no actuar en concordancia con esos recuerdos.

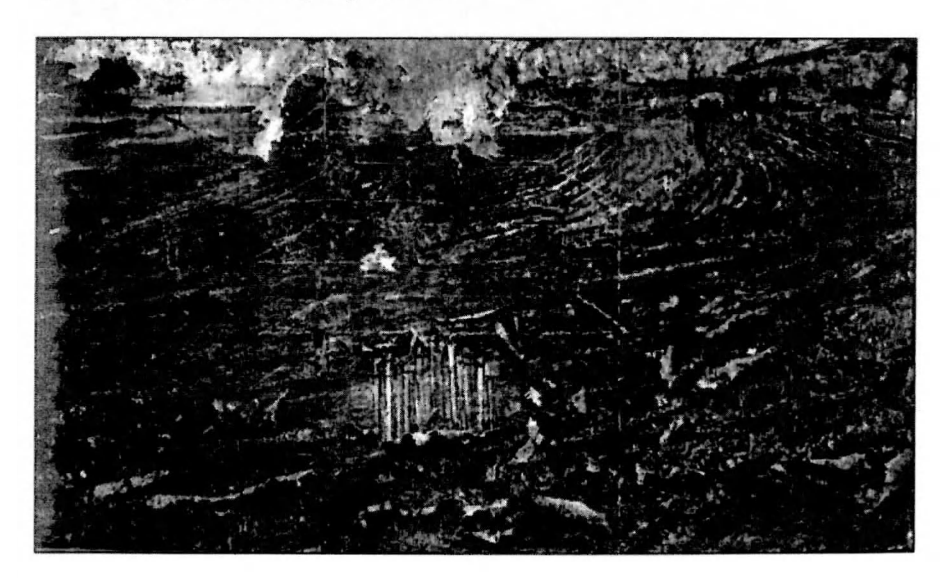
11 Jürgen Habermas, *Eine Art Schadensabwicklung*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1987, p. 163.

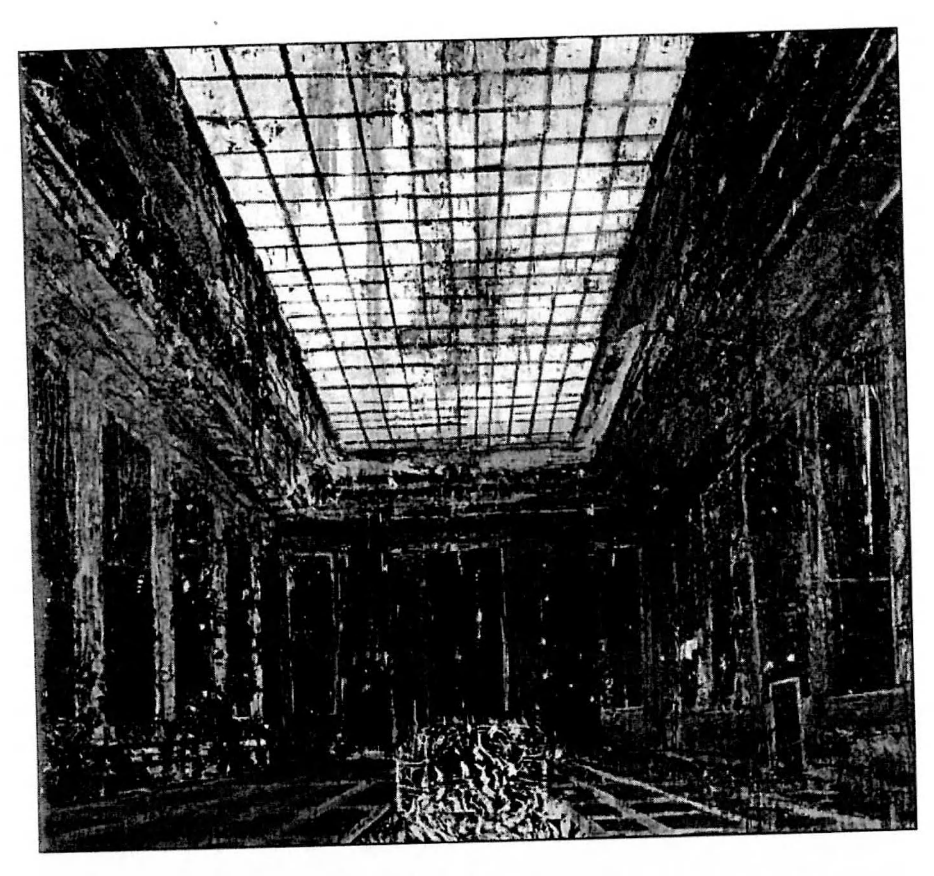
12 Franz Kafka, *Carta a Oskar Pollak*, 27 de enero de 1904.



1. Anselm Kiefer, *Lilith*, 1990

2. Anselm Kiefer, *Brennstäbe* [*Vias*], 1984/1987





3. Anselm Kiefer, *Innenraum* [*Espacio interior*], 1981



. Anselm Kiefer, *Ikarus-Märkischer Sand* [*Arena de Brandenburgo*]



5. Anselm Kiefer, *Dein goldenes Haar, Margarethe* [*Tu cabello de oro, Margarethe*], 1981



5. Art Spiegelman, *Maus*

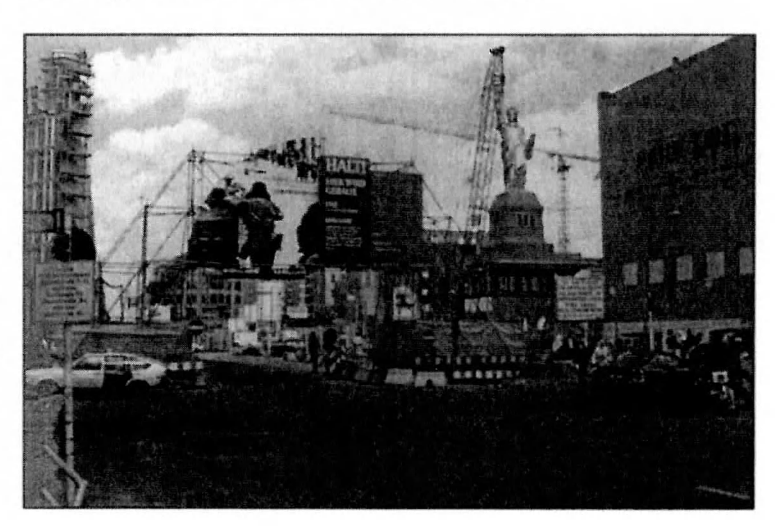


7. Art Spiegelman, *Maus*



8. Edificio Philip Johnson, cerca de lo que fue Checkpoint Charlie

9. Checkpoint Charlie con estatua de la libertad dorada

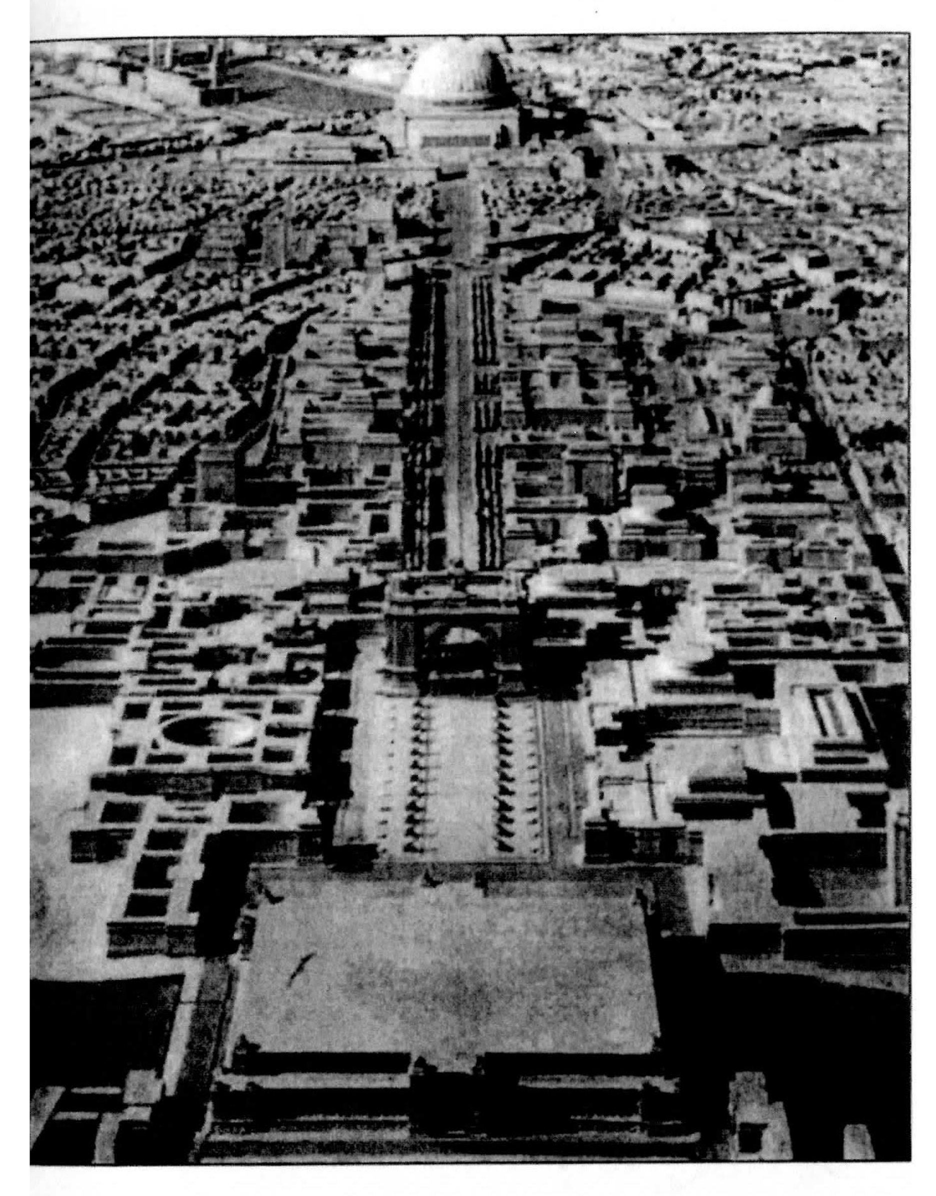




10. Zona del Muro entre Leipziger Platz y Puerta de Brandenburgo

11. Vista Este a través de la obra en construcción de Potsdamer Platz con Info Box



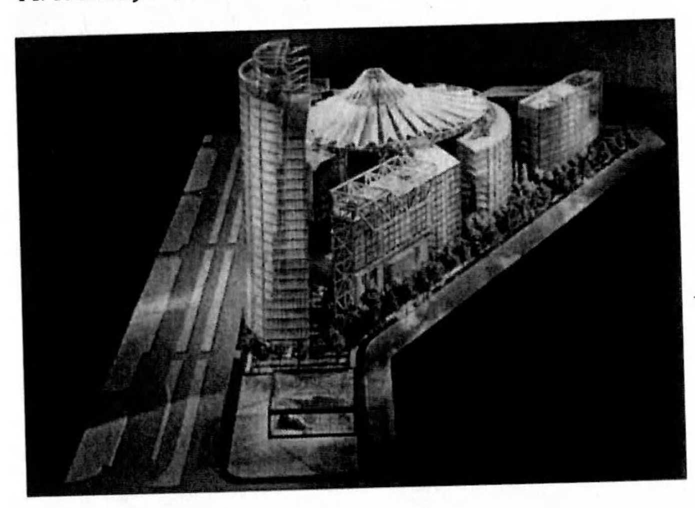


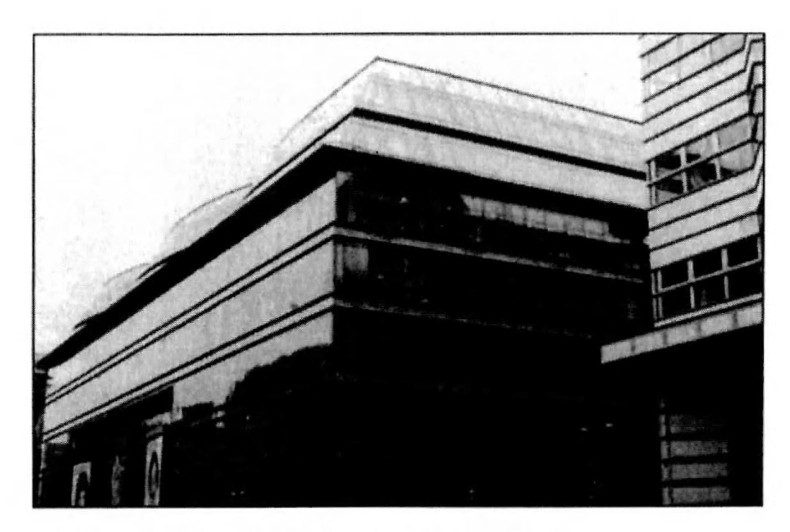
12. Albert Speer, Eje norte-sur. Maqueta



13. Instalación en el vacío

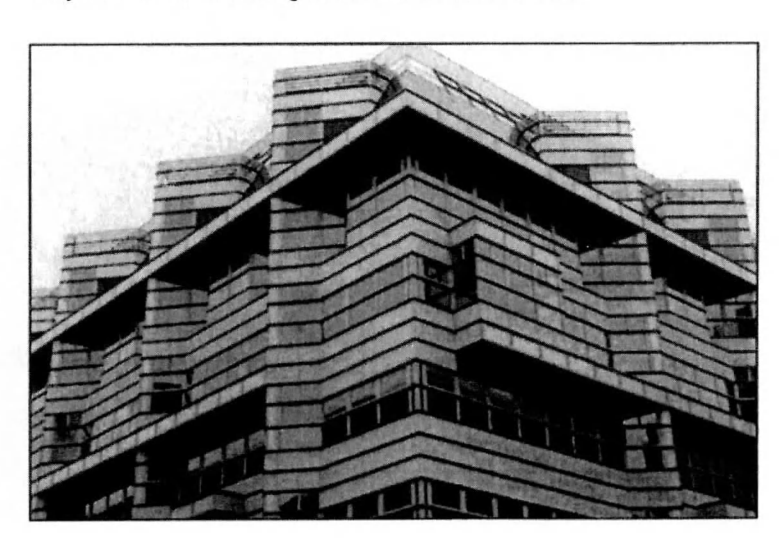
14. Helmut Jahn, Edificio Sony, Potsdamer Platz. Maqueta





15. Henry N. Cobb, Edificio Quartier 206, en Friedrichstrasse

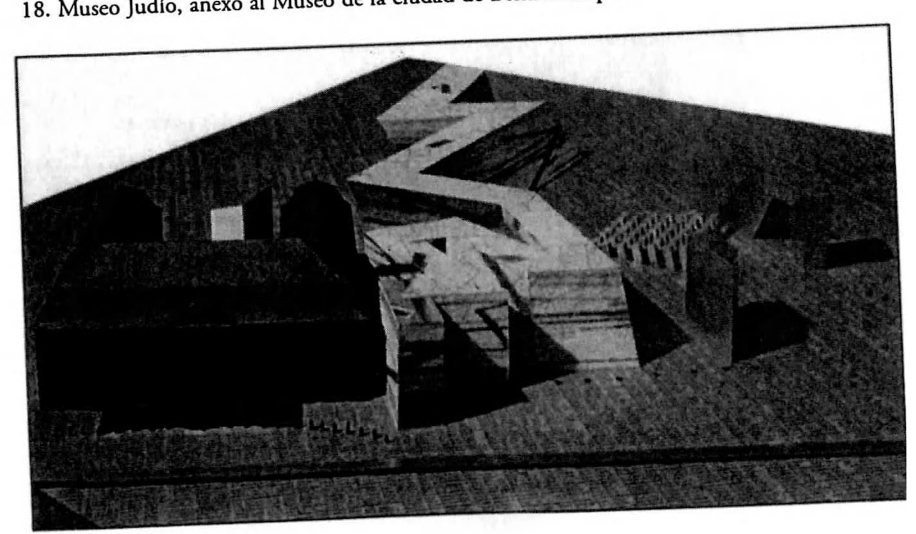
16. Jean Nouvel, Edificio Quartier 207, en Friedrichstrasse

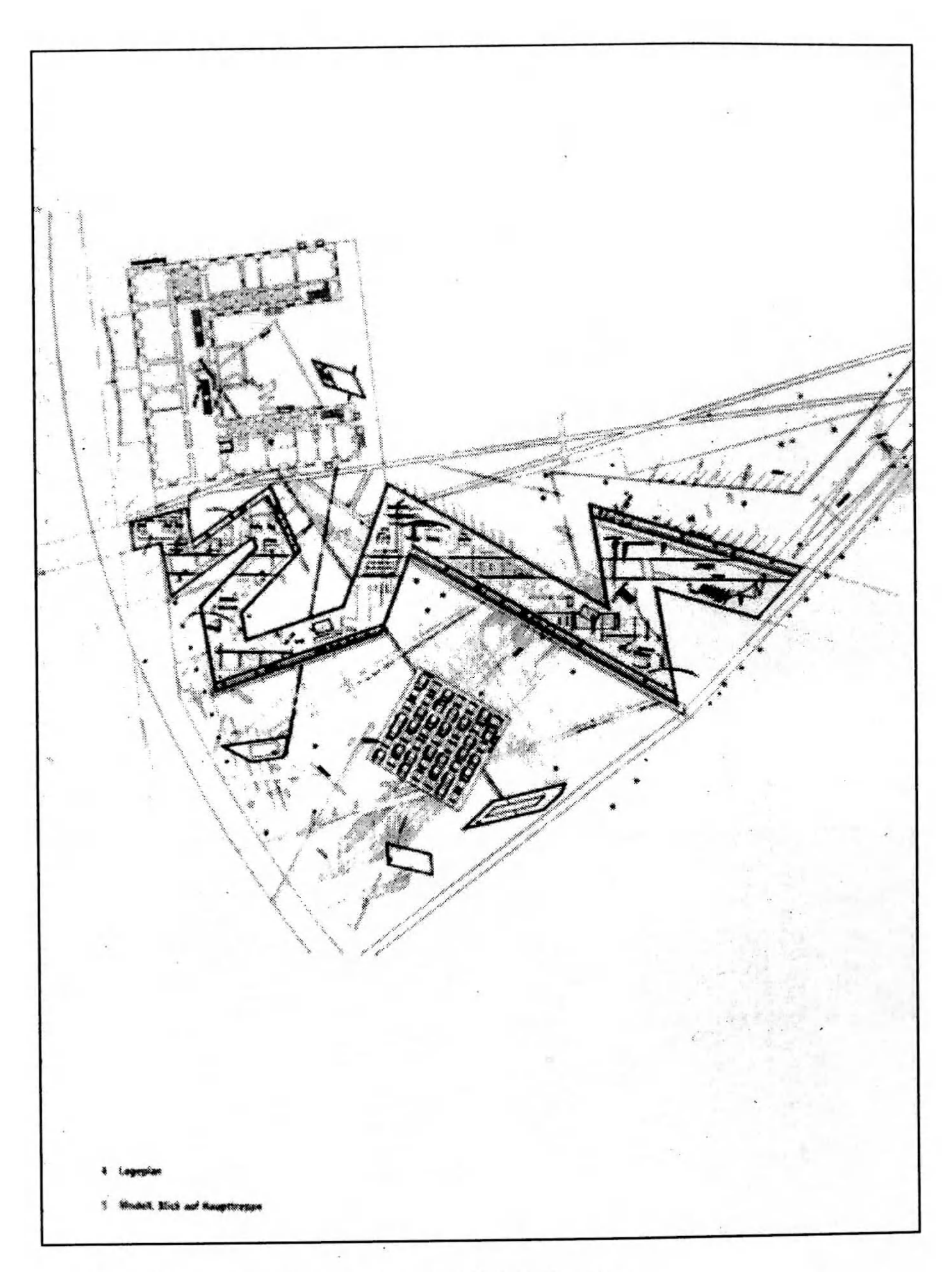




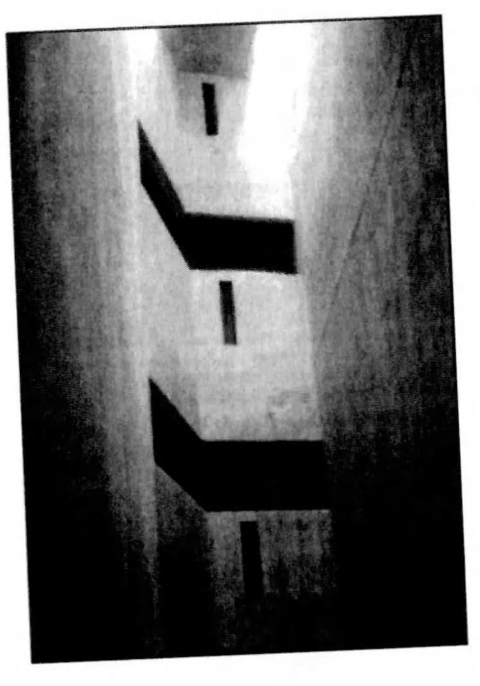
17. Richard Rogers, Edificio de oficinas, Linkstrasse (Potsdamer Platz). Maqueta

18. Museo Judío, anexo al Museo de la ciudad de Berlín. Maqueta



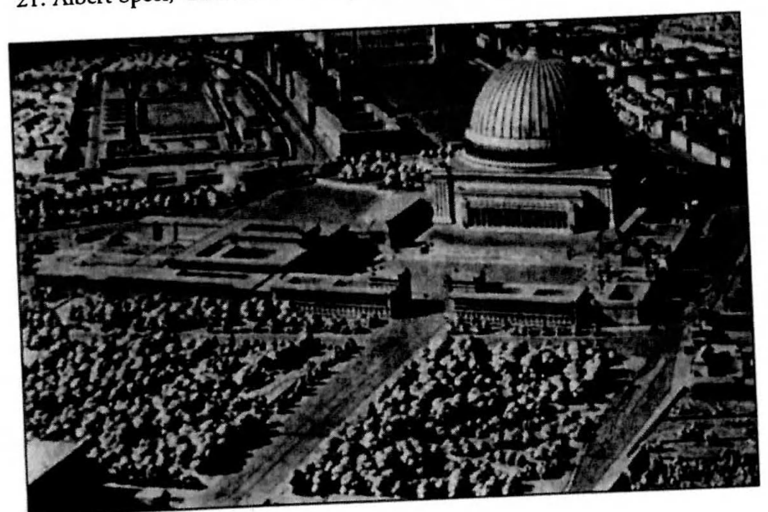


19. Museo Judío, anexo al Museo de la ciudad de Berlín. Plano



20. Museo Judío. Vista del espacio con puentes

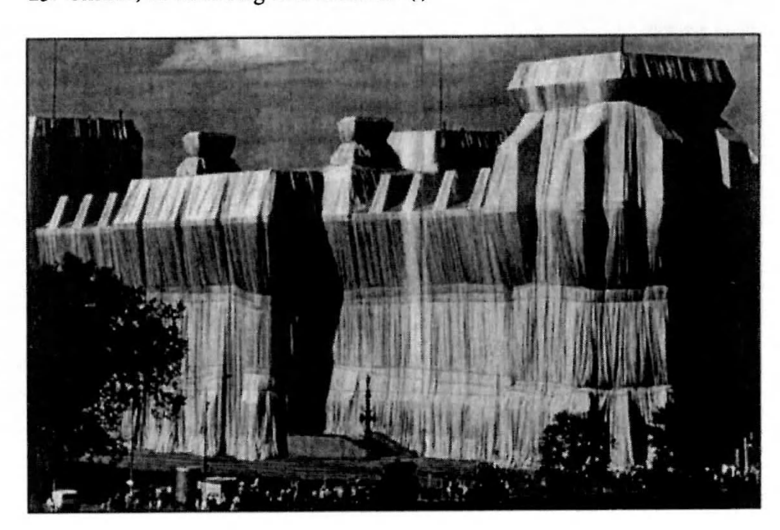
21. Albert Speer, Gran Hall en el Eje norte-sur. Maqueta

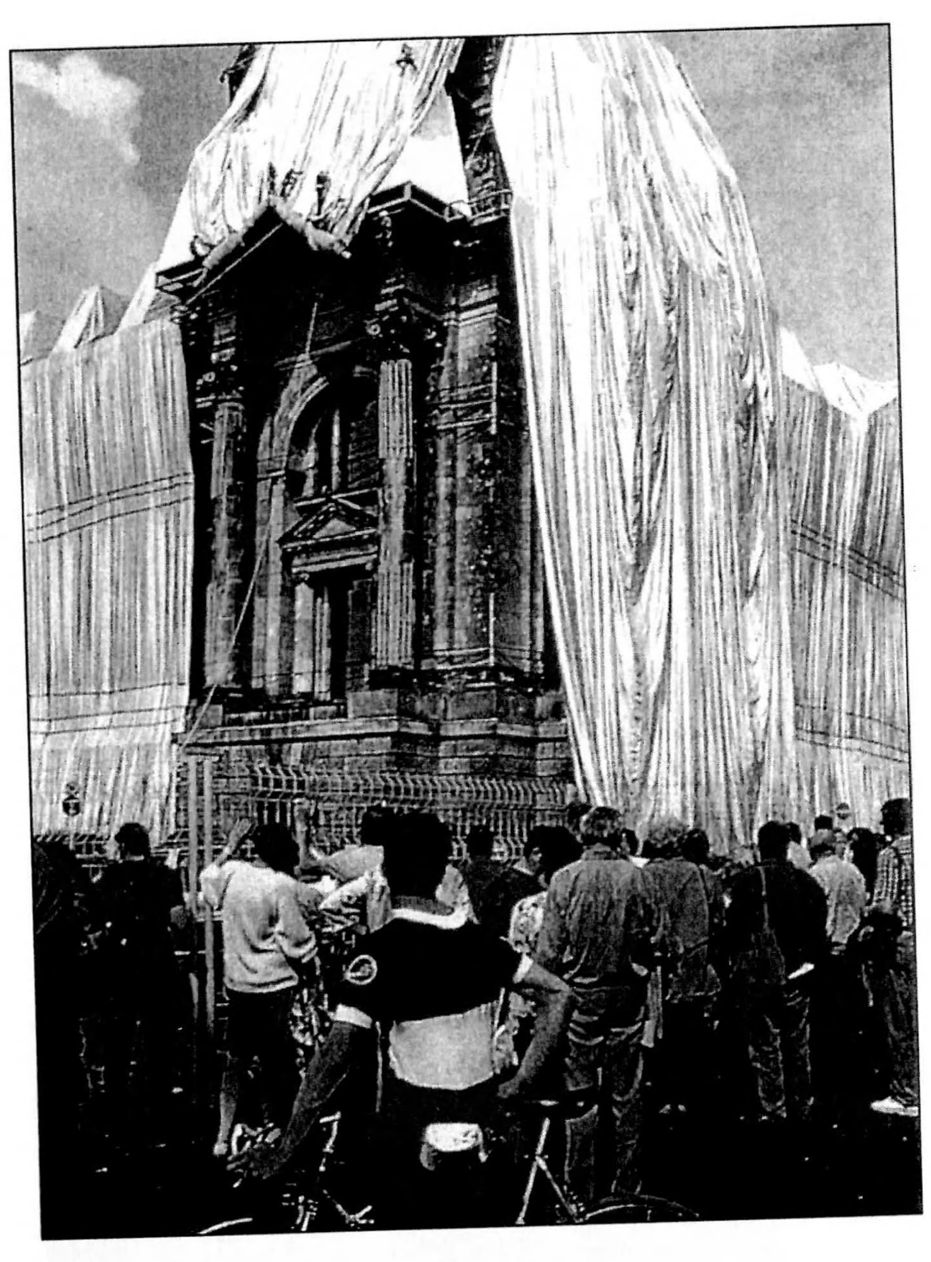


22. Museo Judío. Vista del espacio



23. Christo, El Reichstag con envoltura (I)





24. Christo, El Reichstag con envoltura (II)

III. Espacio urbano y temporalidad

6. Monumental seducción: Christo, Speer, Wagner

Toda discusión en torno de la monumentalidad y la modernidad trae a mi mente, es inevitable, la obra de Richard Wagner el *Anillo de los Nibelungos*, la estética del *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total], el artista monumental, la historia del festival de Bayreuth. Sin embargo, hay que ubicar el concepto de monumentalidad que representa Wagner en su específico contexto decimonónico en materia histórica, estética y nacional tanto como en lo que se refiere a sus efectos políticos y culturales, que han llegado a dominar nuestra concepción de lo monumental en general. Mi propósito es brindar aquí algunas reflexiones sobre la categoría misma de lo monumental, que, en mi opinión, está siendo recodificada en el contexto contemporáneo de una voraz cultura conmemorativa en permanente expansión. Mi interés se centra por lo tanto en la cuestión de lo monumental en relación con la memoria (la memoria generacional, la memoria en la cultura pública, la memoria nacional, la memoria hecha piedra en la arquitectura) y en el contexto contemporáneo específico que habré de consignar para Alemania tras la reunificación.

Mientras que a partir de 1945 y durante décadas los alemanes sufrieron el reproche de que olvidaban o reprimían su pasado histórico, desde hace cierto tiempo algunos críticos les recriminan todo lo contrario: una inflación de la memoria. De hecho, ya hacia la década de 1980 Alemania se entregó a una manía de la memoria de proporciones verdaderamente monumentales. Actualmente hay varios cientos de obras en marcha para crear monumentos o sitios conmemorativos en toda Alemania.[1] ¿Cómo

[1] Sobre las implicaciones más amplias del reciente *boom* de la memoria, véanse también las partes I y IV de este volumen.

leer esa obsesión por los monumentos, que en sí misma sólo forma parte de un *boom* de la memoria mucho más amplio, que no se posesionó únicamente de Alemania y cuyo alcance es mucho mayor de lo que podría sugerir el foco de la atención puesto sobre el Holocausto? Las cuestiones que plantea esta coyuntura son invariablemente políticas y estéticas; para indagar sobre ellas resulta central la categoría de lo monumental, tanto en sus codificaciones espaciales como temporales, que tal vez ahora hayan cobrado más importancia. Nos enfrentamos con una paradoja: se tiende a denigrar el monumentalismo del espacio construido o las tendencias monumentales en cualquier otro medio, mientras asistimos a un retorno triunfal de la noción del monumento como sitio en aras de la memoria o como acontecimiento público conmemorativo. ¿Cómo pensar la relación entre la monumentalidad como enormidad y la dimensión conmemorativa del monumento? En este contexto, quisiera referirme a tres acontecimientos que tuvieron lugar en el verano boreal de 1995 a fin de discutir el destino de la monumentalidad o de los monumentos en nuestro tiempo: aquel en que Christo envolvió el Reichstag de Berlín, el debate sobre el monumento a los judíos asesinados de Europa, proyectado para Berlín, y Wagner en Bayreuth.

I

Alemania, verano de 1995 –unos meses antes del quinto aniversario de la reunificación–. La 84ª edición del Festival de Bayreuth se inauguró en julio bajo el lema "la redención a través del amor". En el Richard Wagner Museum se realizó una exposición con el subtítulo de "Richard Wagner y el erotismo", que acompañaba las puestas en escena de *Tannhäuser*, *Tristán e Isolda*, *El Anillo de los Nibelungos* y *Parsifal*, obras que, de acuerdo con Sven Friedrich, director del museo, representan una unidad, una totalidad de cuño muy especial si se las analiza desde el ángulo del erotismo y el amor. En ese contexto, Friedrich describe el erotismo y el amor como "símbolos de un mundo alternativo" que po-

tencian la concepción dramática de la redención de Wagner.[2] Al parecer, Bayreuth sigue necesitando de mundos alternativos y de redenciones con la intensidad habitual; sin embargo, esa necesidad cobra una inflexión específica en el año 1995.

Alemania y la redención –50 años después–. El país está poseído por una implacable manía por los monumentos que tal vez no ceda hasta que cada kilómetro cuadrado tenga su propio monumento o sitio conmemorativo destinado a evocar, no un mundo alternativo de amor, sino aquel mundo de destrucción y genocidio sistemáticos que adoptó a Wagner como uno de sus héroes y profetas. En la Alemania de hoy el objetivo es la redención a través de la memoria. Durante los acontecimientos que evocaban el quincuagésimo aniversario del fin de la guerra de exterminio de los nazis, fue particularmente llamativo que el discurso de la redención [*Erlösung*] prácticamente remplazara los discursos anteriores de la restitución [*Wiedergutmachung*] y de la reconciliación [*Versöhnung*]. En efecto, en la década de 1990 los alemanes se apropiaron con vehemencia de la primera parte de aquel antiguo proverbio judío que reza "el secreto de la redención es la memoria", como una estrategia para enfrentar el Holocausto. El caso más flagrante reside en el proyecto de un gigantesco memorial del Holocausto, una plancha inclinada de hormigón del tamaño de dos campos de fútbol que llevaría tallados en piedra los nombres de los millones de víctimas; el sitio queda en pleno centro de Berlín, unos pocos metros al norte del bunker de Hitler y, por ende, justo sobre el eje norte-sur que proyectó Albert Speer, entre el megalomaníaco Gran Hall al norte de la Puerta de Brandenburgo y el Arco Triunfal de Hitler en el sur, que a su vez requería que los nombres de los caídos en la Primera Guerra Mundial fueran tallados en piedra. La ubicación y la práctica de inscripción de ese recordatorio del Holocausto que tantos premios cosechó (aunque entretanto el proyecto fue abandonado como resultado de la protesta pública) parecía funcionar a la vez como mímesis y como recuerdo encubridor de otra memoria de ese sitio, con la monumentalidad necesa-

2 Extraído del periódico *Badisches Tageblatt*, 24 de julio de 1995.

ria para estar a la altura de las dimensiones del plan original de Albert Speer. En efecto, resulta llamativo que un país cuya cultura fue guiada desde hace décadas por un deliberado antimonumentalismo de cuño antifascista deba apelar ahora a las dimensiones monumentales cuando llega el momento de la conmemoración pública del Holocausto para la nación reunificada. Hay algo aquí que está fuera de sincronización.

Sin embargo, desde otra perspectiva, tal vez no resulte tan sorprendente esta adopción de lo monumental. Si traemos a cuenta la observación de Robert Musil de que no hay nada más invisible que un monumento,[3] Berlín (junto con todos esos alemanes obsesionados por el monumento conmemorativo) está optando por la invisibilidad. Cuantos más monumentos haya, más invisible se torna el pasado, más fácil resulta olvidar: la redención, entonces, a través del olvido. En efecto, muchos críticos describen la actual obsesión de los alemanes por los monumentos y los sitios conmemorativos como un intento no demasiado sutil de *Entsorgung*: la eliminación pública de la basura radioactiva de la historia.

Sea como fuere, era la invisibilidad histórica la que estaba en juego durante uno de los más importantes acontecimientos culturales de aquel verano en Berlín: la envoltura del *Reichstag* que realizaron Christo y Jeanne-Claude. Ese edificio inmenso, de arquitectura mediocre, construida en 1895, albergó el parlamento alemán en los días del imperio guillermino y luego jugó un papel crucial tanto en la fundación como en el desmoronamiento de la República de Weimar: el régimen fue proclamado desde los alféizares de sus ventanas y se consumió en las llamas del célebre incendio del *Reichstag* una vez que los nazis ascendieron al poder. Después de 1945, quedó como una ruina conmemorativa de la república fracasada, fue transformado en museo de la historia alemana reciente y usado como espacio ceremonial; sólo recuperó su valor simbólico en la política alemana durante los festejos de la

[3] Robert Musil, "Nachlass zu Lebzeiten", en Adolf Frise (ed.), *Gesammelte Werke*, vol. II, Reinbek, Rowohlt, 1978, pp. 506-509 [traducción castellana: *Páginas póstumas escritas en vida*, Barcelona, ICARIA, 1979] .

unidad nacional en octubre de 1990. Durante dos semanas de aquel verano de 1995, el edificio se volvió temporariamente invisible, su invisibilidad se transformó en un acontecimiento mediático internacional y en un ágape popular que festejaba a Alemania y a Berlín, con una intensidad sólo comparable a lo que había sucedido seis años antes con la caída del Muro. Por un breve momento, la historia alemana gozó del poder de aquel mágico *Tarnhelm* de los Nibelungos, el casco que volvía invisible a su portador. Para todo aquel que quisiera verlo, quedaba a la vista cuán cerca está la memoria monumental del monumental olvido. Tanto en el emprendimiento de Christo como en el proyecto ganador para el monumento al Holocausto estaba en juego la estetización y el *packaging* del pasado. La redención de la historia que obtenía Berlín por un corto plazo parecía unirse a la redención a través del amor que proponía Bayreuth en la medida en que ambos alimentaban el deseo subyacente de olvido.

De manera harto predecible, algunos críticos efusivos sostuvieron que al transformar una obra arquitectónica monumental en una escultura gigante, Christo y Jeanne-Claude convirtieron en mito un monumento de la historia alemana. Ante esa amalgama wagneriana de historia, mito y monumentalidad, no nos sorprende ya que el proyecto fuera descrito en una importante revista de arte alemana como un *Gesamtkunstwerk* que transformó la capital alemana en la capital internacional del arte, incluso antes de que el gobierno de Bonn se mudara a Berlín.[4] Este grado de alucinada efusión que sólo es alcanzada por la ligereza con la que se evoca al héroe cultural de Adolf Hitler para articular las pretensiones de Berlín como capital alemana. Sería sencillo continuar con esta polémica pero quisiera señalar que su valor cognitivo es harto limitado.

Lo analizado hasta aquí equivale a una sintomática mirada maliciosa sobre aquellos tres acontecimientos culturales del verano de 1995: la redención a través del amor, la redención a través de la memoria, la redención a través del olvido. No cabe duda de que algunos sentirían que

[4] Axel Hecht, "Editorial", en *Art spezial*, núm. 3, julio de 1995.

su postura intelectual se fortalece a través de esas reducciones de la complejidad. Para otros, en cambio, los verdaderos interrogantes comienzan a surgir tan sólo a esta altura. Uno podría preguntar si acaso todo este argumento reduccionista no es estructuralmente tributario de un antiwagnerianismo simplista que hace colapsar los diferentes registros históricos, políticos y estéticos en un modelo causal y teleológico que identifica por entero la obra de Wagner con sus consecuencias en el Tercer Reich. Es más, ¿no se trata acaso de un enfoque que crea su propia buena conciencia enarbolando una prolija actitud antifascista cincuenta años después del fin del Tercer Reich, acaso una especie de corrección política a la alemana? En tercer lugar, ¿no se cae en una suerte de *Gesamtkritik* que reproduce lo que ataca, es decir, el totalitarismo discursivo que en efecto subyace al concepto de *Gesamtkunstwerk*, y que estropea gran parte de los escritos teóricos y críticos de Wagner?

Parece necesario recurrir a otro tipo de enfoque para no reproducir lo que se está atacando. Después de todo, la mayoría coincidió en que el *Reichstag* envuelto en polipropileno, que viraba del color plateado reluciente bajo la luz del sol a un gris apagado en días nublados y a un púrpura azulino bajo los reflectores nocturnos, tenía en efecto una belleza serena y por momentos extrañamente misteriosa ya que su monumentalidad espacial era disuelta y a la vez acentuada por una levedad del ser en fuerte contraste con el recuerdo visual de la arquitectura maciza, ahora cubierta por un velo. ¿Puede hablarse realmente de una redención *de* la historia cuando las discusiones públicas en torno de la historia y el significado de este edificio nunca fueron más intensas que durante los encendidos debates sobre los méritos del proyecto de Christo que enfervorizaron al parlamento, a los medios y a la población en general? La paradoja consiste en que en años pasados, el *Reichstag* real tal vez haya sido más invisible –tanto en términos visuales como históricos– que el edificio oculto por un velo en aquel momento. Después de todo, velar no es lo mismo que embalar. En un contexto discursivo y público más amplio, el acto de velar de Christo funcionó como una estrategia para volver visible, para develar, para revelar, lo que estaba oculto cuando era visible. El acto de velar el Reichstag tuvo otro efecto saludable:

hizo enmudecer la voz de la política en su forma corriente, el recuerdo de los discursos en sus ventanas, de las banderas (alemanas y soviéticas) que se izaron en su techo, de la retórica política oficial de su interior; y de esa manera abrió un espacio para la reflexión y la contemplación así como para la memoria. Fue tal el carácter transitorio del acontecimiento mismo (los artistas se negaron a prolongar el espectáculo a pesar de los pedidos del público) que iluminó la temporalidad y la historicidad del espacio edificado, la tenue relación entre recordar y olvidar. Y el edificio, asombrosamente oculto por un velo, generó una memoria bastante diferente de la que marcaba la inscripción autoritaria sobre su puerta de entrada –"DEM DEUTSCHEN VOLKE"–, es decir, concedido al pueblo alemán desde las alturas. Esa nueva capa de la memoria pública es la de un acontecimiento genuinamente popular con miles de personas arremolinadas alrededor del edificio día a día, que festejaban en toda su fragilidad y transitoriedad un símbolo de la democracia alemana. El *Reichstag* envuelto devino así un monumento a la cultura democrática en lugar de ser una demostración del poder estatal. Aun cuando no se debería sobreestimar ese efecto público del proyecto de Christo, de hecho constituye un argumento alternativo a aquellos que criticaron meramente la hollywoodización de las prácticas artísticas de la vanguardia o que redujeron todo el acontecimiento a la desesperada necesidad de Berlín de dar brillo a su imagen internacional.

Al reflexionar sobre esa dimensión crítica y antimonumental del proyecto de Christo recordé que Wagner mismo privilegiaba lo transitorio, lo efímero, lo provisorio. Cuando estaba concibiendo la primera puesta en escena de *Siegfried*, escribió a su amigo Uhlig que el teatro de vigas y tablones, levantado sólo para la ocasión en una colina cercana a Zurich, iba a ser desmantelado y quemado al cabo de los tres días.[5] De manera similar, cuando llegó el momento de construir el teatro en Bayreuth, Wagner siempre enfatizaba la naturaleza provisoria de la ar-

[5] Richard Wagner, "Letter to Uhlig" [Carta a Uhlig], 20 de septiembre de 1850, en *Richard Wagner's Letters to his Dresden Friends* (trad. al inglés de J. S. Shellock), Nueva York, Scribner and Welford, 1890, p. 69.

quitectura y, en tanto edificio, Bayreuth terminó siendo tan antimonumental como monumental era la Opera de París de Charles Garnier que se terminó de construir en el mismo año de 1875. La breve colaboración de Wagner con el arquitecto Gottfried Semper naufragó precisamente porque aquél rechazaba todo diseño monumental para su *Festspielhaus*, el teatro que terminó siendo conocido popularmente como el establo de Bayreuth.

Si el diseño del *Gesamtkunstwerk* puede ser visto como un monumentalismo del futuro, ese aspecto es contrarrestado en cierta medida por la sensibilidad sumamente moderna de Wagner, que percibía el carácter provisorio y efímero del arte institucionalizado en la modernidad. En el pensamiento de Wagner, el deseo monumental y la conciencia de lo efímero y de lo transitorio están en una incómoda tensión, hecho que tal vez contribuya a explicar, entre otros factores, el temprano interés que el arte de Wagner despertó en Baudelaire. La ironía reside, claro está, en que Bayreuth se volvió monumental a su manera y en que el arte de Wagner devino una reliquia venerada, se institucionalizó y fue comercializado de manera similar al proceso que él mismo criticaba en Giacomo Meyerbeer, su Némesis musical, cuyo éxito comercial en París Wagner nunca dejó de ridiculizar como decadente y estéril, prostituido y antialemán. Sin embargo, el éxito de Bayreuth no se diferencia tanto de la suerte que corrieron todos los modernismos y las vanguardias: la incorporación en la industria cultural. Hay no obstante un vínculo más profundo entre Wagner y el modernismo que surgía en su época. Desde Baudelaire en adelante se reconocía cada vez con mayor claridad que en tanto parámetros de la modernidad, lo provisorio, lo transitorio, lo efímero e incluso lo que estaba "de moda" generan, en el extremo opuesto de un eje lleno de tensión, un deseo de duradera monumentalidad que Paul Eluard definió en una frase célebre: "*le dur désir de durer*" [el duro deseo de durar]. En Wagner, la ansiedad provocada por esa tensión desemboca en un ánimo paranoico y agresivo que combina su visión de la transitoriedad del arte con imágenes de ruinas, muerte y destrucción. Las presiones de lo transitorio afectan lo monumental mismo: el único monumento que cuenta es aquel que ya ha si-

do imaginado como ruina. Más adelante habré de volver sobre esta cuestión del monumentalismo de la destrucción en Wagner.

En este sentido, mi argumento central es bastante sencillo. Contra el gesto y la retórica de una *Gesamtkritik* que, de manera simplista, identifica los dramas musicales de Wagner con un monumentalismo típicamente decimonónico, se vuelve sumamente importante rescatar ambigüedades y contradicciones como las descritas. No cabe duda de que el proyecto de Christo también tenía su propia monumentalidad, extremadamente seductora por cierto, que, sea como fuere, nada tenía que ver con la muerte y la destrucción. Fue la monumentalidad del *Reichstag* envuelto la que me llevó a plantear cuestiones teóricas sobre "lo monumental", como categoría estética y política. ¿Hasta qué grado la monumentalidad del proyectado recordatorio del Holocausto en Berlín puede ser igualada con la monumentalidad de la fantasmagoría arquitectónica de Speer? ¿Se asemeja al tipo de efecto monumental que Christo logró envolviendo el *Reichstag* o al tipo de monumentalismo del drama musical wagneriano y su conceptualización? ¿En qué medida lo monumental es una dimensión oculta en el seno del mismo modernismo? ¿Por qué razón es tan unidimensional nuestro concepto predominante de la monumentalidad y, en sí mismo, tan inamoviblemente monumental que este tipo de interrogantes ni siquiera suelen aparecer? ¿Qué es lo que transforma la monumentalidad en un objeto de deseo tan negativo? ¿Por qué ocurre que el reproche de "monumental" funciona como una sentencia de muerte que clausura todo debate ulterior?

II

Acaso resulte pertinente hacer una breve digresión histórica antes de analizar el discurso de lo monumental en los escritos programáticos teóricos y críticos de Wagner. Lo que estaba en juego en los tres acontecimientos culturales del verano alemán de 1995 y en los debates que suscitaron residía en un consenso estético que va directamente desde los modernismos de principios del siglo XX hasta los variados posmo-

dernismos de nuestro propio tiempo. El común denominador de ese consenso es el antimonumentalismo. En términos estéticos, lo monumental resulta sospechoso porque está relacionado con el mal gusto decimonónico, el kitsch, la cultura de masas. En términos políticos, es sospechoso porque es visto como representativo de los nacionalismos del siglo XIX y de los totalitarismos del siglo XX. En términos sociales, es sospechoso porque es el modo privilegiado de expresión de los movimientos y de la política de masas. En términos éticos, es sospechoso porque, al preferir la grandeza, se entrega a la escala sobrehumana en el intento de avasallar al espectador individual. En términos psicoanalíticos, es sospechoso porque está relacionado con los delirios narcisistas de grandeza y de totalidad imaginaria. En términos musicales, resulta sospechoso, pues sí, por Richard Wagner.

Thomas Mann, quien como es sabido estaba en sintonía con las ambigüedades y ambivalencias de la obra de Wagner, en *Leiden und Grösse Richard Wagners* [Sufrimiento y grandeza de Richard Wagner] hablaba de las pretensiones monumentalistas de Wagner como de "un *mal* siglo XIX".[6] Y la manía monumental de nuestra época lleva a recordar la anotación de Walter Benjamin en su *Diario de Moscú*: "Difícilmente exista en Europa una plaza cuya estructura secreta no haya sido profanada y menoscabada en el curso del siglo XIX por la introducción de un monumento".[7]

Así como la sensibilidad modernista de su época dirigió sus iras contra la tradición y lo museal, los posmoderos también levantaron su voz en nombre de un adecuado antimonumentalismo cuando iniciaron sus ataques contra la arquitectura modernista, catalogada a su vez como universalizante, hegemónica y anquilosada.

En efecto, por obvias razones, es la arquitectura la que sirve como medio primario cuando lo que está en juego es el reproche de monu-

6 Thomas Mann, "Suffering and Greatness of Richard Wagner", en *Essays of Three Decades* (trad. al inglés de H. T. Lowe-Porter), Nueva York, Alfred A. Knopf, 1971, p. 315.

7 Walter Benjamin, "Diario de Moscú", en *October*, núm. 35, invierno de 1985, p. 65 [traducción castellana: *Diario de Moscú* (editado a partir del texto manuscrito y acompañado de notas de Gary Smith, trad. de Marisa Delgado), Madrid, Taurus, 1988].

mentalismo, el reproche de que una formación cultural se ha congelado, anquilosado, inmovilizado. Parece haber caído en el olvido aquel tropo clásico según el cual las armonías geométricas de la arquitectura hacen eco a las de la música, un tropo que significativamente fue restaurado en el período romántico por Hoffmann, Schelling y Goethe, entre otros, y que ciertamente Wagner conocía muy bien. El reduccionismo peyorativo que en nuestro tiempo iguala lo monumental con lo arquitectónico resulta por cierto menos de los rascacielos modernistas que de las fantasmagorías arquitectónicas de Hitler y su arquitecto Albert Speer, quienes pusieron todo el énfasis en los efectos avasallantes y aterrorizadores de la construcción como una herramienta para la psicología de masas y su dominación. En este sentido, Michel Foucault podía afirmar con una sensibilidad pos-1945 que lo que yo denomino seducción monumental no representa sino "el fascismo en todos nosotros, en nuestras mentes y en nuestra conducta cotidiana, el fascismo que lleva a que amemos el poder, a que deseemos eso que nos domina y nos explota".[8]

En contra de ese antimonumentalismo como *idée reçue* del siglo XX, que siempre jugó un papel central en el discurso de los anti-wagnerianos por encima y más allá de los usos y abusos de Wagner en el Tercer Reich, deberíamos recordar que, en términos históricos, la monumentalidad en tanto categoría estética es tan contingente y tan inestable como cualquier otra. Mientras que lo monumental suele ser grande e imponente, con pretensiones de eternidad y permanencia, obviamente los diferentes períodos históricos tienen experiencias distintas de lo que resulta avasallador, y su deseo de lo monumental habrá de diferir tanto en calidad como en cantidad. En ese sentido, es claro que el poder seductor de ciertas formas monumentales del siglo XIX, ligadas como estaban a las necesidades políticas del Estado nacional y a las necesidades políticas de la burguesía, no están a la altura de nuestra sensibilidad es-

[8] Michel Foucault, "Prefacio" a Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Mineápolis, Universidad de Minnesota P, 1983, p. XIII (el prólogo no figura en la versión castellana, Barcelona, Paidós, 1995).

tética o política, lo cual no necesariamente implica que estemos libres de las seducciones monumentales *per se*. Una vez que enfoquemos la especificidad histórica de la monumentalidad, puedo muy bien imaginar que se llegue a la conclusión de que el hecho de identificar el monumentalismo con el fascismo y de homologar el colapso del deseo de lo monumental con el masoquismo y la autoaniquilación se vuelve legible en sí mismo como un texto histórico antes que como una condición universal o una norma metahistórica.

Sólo si recuperamos la dimensión histórica de la categoría misma de monumentalidad podremos apartarnos de la doble sombra del monumentalismo kitsch del siglo XIX y del belicoso antimonumentalismo del modernismo y del posmodernismo por igual. Sólo así podremos plantear la cuestión de la monumentalidad en términos virtualmente nuevos.

III

¿Cómo pensar entonces el discurso de lo monumental en Wagner? Quisiera centrarme aquí en el vínculo entre el monumentalismo y el discurso de la arquitectura, tan preminente en los escritos programáticos de Wagner sobre teoría y crítica del arte, que considero esenciales para su proyecto estético general.

En su brillante estudio sobre Bataille titulado *Against Architecture*, Denis Hollier señaló de qué manera la búsqueda y el deseo de lo monumental en la modernidad siempre constituye la búsqueda y el deseo de los orígenes.[9] No hay época en que esto se manifieste con mayor claridad que en el siglo XIX. La búsqueda de los orígenes se volvió inevitable una vez que las revoluciones en la política, la economía y la industria habían comenzado a barrer con las certezas religiosas y metafísicas de épocas anteriores. El discurso decimonónico de los orígenes fue generado por aquello que Lukács luego definió como el desamparo trascendental como *conditio moderna*, a la que opuso la utopía de una

[9] Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Cambridge, MIT, 1989.

civilización integrada. Hemos llegado a leer esta obsesión decimonónica por los orígenes y sus fundamentos míticos como la manera de satisfacer la necesidad de legitimación cultural del Estado nacional burgués posrevolucionario poseído por la modernización. Al mismo tiempo, como indica el ejemplo de Lukács, la búsqueda de los orígenes y de la nueva cultura que estaba surgiendo también podía adquirir una inflexión antioccidental, anticapitalista y antimoderna. La obsesión por los orígenes y por el mito no era sólo una ideología propia de un Estado reaccionario o su reflejo ideológico cultural. Su verdadera razón, como analizó Adorno, fue que demostraba cómo la modernidad decimonónica misma, en contra de sus creencias liberales y progresistas, seguía ligada a la dialéctica constitutiva de la Ilustración y el mito. Wagner constituye un caso pertinente.

A fin de comprender mejor el vínculo entre el mito, los orígenes y lo monumental, es importante recordar que para el siglo XIX, y contrariamente a nuestro propio tiempo, lo monumental se encarnaba ante todo en los monumentos de la Antigüedad clásica, que en la mayoría de los casos habían sido transmitidos de manera sumamente fragmentaria. Mientras los monumentos clásicos proveían a las naciones europeas de un anclaje en sus raíces culturales (piénsese en la tiranía de Grecia sobre Alemania), la búsqueda de monumentos nacionales fue la que en primera instancia creó el profundo pasado nacional, que diferenciaba a una cultura determinada de sus otros europeos y no-europeos. A medida que se fueron desenterrando cada vez más monumentos (resultan paradigmáticas en este contexto las excavaciones de Schliemann y el encanto legendario de la arqueología que quedó ligado a su nombre), el monumento se volvió garante del origen y de la estabilidad, al mismo tiempo que de la profundidad en tiempo y espacio para los habitantes de un mundo en veloz transformación, vivido como transitorio, inestable y causa de desarraigo. En el marco de la admiración que sentía el siglo XIX por la Antigüedad clásica y "pre-histórica", la arquitectura constituía el monumento primario. En ese sentido, no resulta ninguna coincidencia que Hegel ubicara a la arquitectura en los comienzos mismos del arte. Era especialmente la arquitectura monumen-

tal (piénsese en el culto a los obeliscos, pirámides, templos, sepulcros y torres conmemorativas) la que parecía garantizar la permanencia y brindar la protección tan deseada contra la aceleración del tiempo, las transformaciones del espacio urbano, el carácter transitorio de la vida moderna. Richard Wagner fue realmente un verdadero exponente de aquel siglo XIX, no *en contra* de la arquitectura, como el modernista Bataille, sino, sin la menor duda, *a favor* de ella, no *en contra* de los orígenes, sino en la ferviente búsqueda de ellos, no en favor de los placeres de la transitoriedad y la moda (como sí lo estaba Baudelaire), sino violentamente en contra y en la búsqueda de una nueva cultura permanente que volviera realidad lo que denominaba la "misión artística para la historia del mundo" [*kunstweltgeschichtliche Aufgabe*], que le correspondía a la música, un concepto difícilmente imaginable en el discurso modernista francés.[10] La noción de que el arte cumple una misión en la historia del mundo constituye por cierto un fenómeno peculiarmente alemán, resultante de la sobredimensionada importancia concedida al arte y a la cultura en el proceso de construcción de la identidad nacional del período que precedió a la formación del Estado nacional alemán. La noción de la misión del arte constituía el fundamento para que Wagner se viera a sí mismo como un genio que en virtud de su propia necesidad [*Noth*] estaba llamado a dar una nueva cultura al pueblo alemán.

Sea como fuere, la concepción wagneriana del arte, del drama y de la música participa de este imaginario decimonónico tan difundido que se articula alrededor de la arquitectura triunfal, de los orígenes estables y de los fundamentos míticos de la nación. Al mismo tiempo, la ostentosa monumentalidad de los proyectos artísticos que Wagner expuso con la mayor claridad en sus ensayos de fines de la década de 1940 y principios de la de 1950, adquiere contornos contra el telón de fondo de su vociferante oposición a un cierto tipo de monumentalis-

[10] La traducción inglesa publicada resulta insuficiente. Sólo se refiere a la "world-historical task". Véase Richard Wagner, "The Art-work of the Future" [La obra de arte del futuro], en *Richard Wagner's Prose Works* (trad. al inglés de William Ashton Ellis), vol. I, Nueva York, Broude Brothers, 1966, p. 130.

mo decimonónico. Su propio proyecto monumental, que buscaba dar vida al arte del futuro trascendiendo el estadio actual de decadencia y de corrupción y cuyo ámbito de veneración serían los festivales anuales de Bayreuth, se basaba claramente en dos premisas: el rechazo de las normas clasicistas atemporales que, desde su punto de vista, no lograban dar cuenta de la vital determinación temporal y espacial de todo arte; y, en segunda instancia, el rechazo de los estilos arquitectónicos historizantes que atribuía a las corrupciones de la suntuosidad y de la moda. En este sentido, leemos en "La obra de arte del futuro":

> Ella [la arquitectura] *reproduce* los edificios que épocas anteriores habían generado en virtud de la necesidad de belleza que sentían; ella ensambla los detalles individuales de dichas obras, de acuerdo con su extravagante capricho que surge de un incansable deseo de alteración; en sus chapucerías, abigarradas e incoherentes, une, hilvanando, cualquier estilo nacional de construcción a lo largo del mundo; en resumen, ella sigue los caprichos de la Moda, de cuyas frívolas leyes debe apropiarse porque en ningún lugar oye el llamado de una necesidad interna de belleza.[11]

Con sus tropos sexuados, con su rechazo modernista de las obsesiones decimonónicas por los estilos históricos, este pasaje puede ser leído como una suerte de crítica *avant la lettre* a la Ringstraße en el centro de Viena, que cobró tanta centralidad para el surgimiento del modernismo arquitectónico en Austria unas pocas décadas después. Tanto para el compositor alemán como para los modernistas vieneses de fin de siglo, ninguna de las dos formas de lo monumental (ni la clasicista ni la historicista) lograba hacer justicia a las necesidades del presente, pese a lo cual Wagner terminó articulando esas mismas necesidades en una retórica universalizante y monumentalizadora.

Resulta fácil percibir de qué manera la crítica wagneriana de lo monumental anticipa ya entonces las reflexiones de Nietzsche sobre la historia monumental; pero fue Nietzsche mismo el primero en subrayar

[11] Wagner, "The Art-work of the Future", en ob. cit., p. 162.

por primera vez en sus fragmentos de 1878, publicados póstumamente, la contradicción que subyace en la lucha de Wagner contra la monumentalidad: "Wagner combate lo monumental pero confía en lo universalmente humano".[12] De manera similarmente contradictoria, Wagner recurre a una imagen universalizante y mítica de la arquitectura para fundamentar su propio alegato en favor de una monumentalidad estética adecuada a una nueva cultura en surgimiento, es decir, la del drama musical como nuevo *Gesamtkunstwerk*. Mi tesis es que la noción misma de *Gesamtkunstwerk* es fundamentalmente arquitectónica.

En efecto, la metáfora de la arquitectura funciona como un *leitmotiv* en todas las reflexiones de Wagner sobre "Arte y revolución", "La obra de arte del futuro", "Ópera y drama" y "Una comunicación a mis amigos", para mencionar sólo algunos de los textos programáticos escritos en la época en que estaba conceptualizando su tetralogía. A pesar de su aguda crítica de lo monumental y de las normas clasicistas, el modelo primario de la obra de arte del futuro está dado por la tragedia griega; y el mito de Antígona se transforma en la piedra fundacional de la ideología wagneriana del amor absoluto y redentor como condición previa para el deseado colapso del Estado existente, tan caro a Wagner cuando soñaba con una cultura radicalmente nueva. Sin embargo, en un movimiento típico de la historia cultural posterior a Herder, el carácter normativo de la tragedia griega aparece formulado en una narrativa histórica de decadencia y renacimiento, que cobra un giro propio de mediados del siglo XIX a través de una teoría del capitalismo como decadencia, corrupción y contaminación del *Volk*, del pueblo alemán. Esa noción de decadencia y renacimiento se articula en las primeras páginas de "Arte y Revolución":

> Mano a mano con la disolución del Estado ateniense vino la decadencia de la Tragedia. Como el espíritu de *Comunidad* estalló en miles de líneas de desunión egoísta, también el *Gesamtkunstwerk* de la Tragedia se de-

[12] Friedrich Nietzsche, "Nachgelassene Fragmente", en Giorgio Colli y Mazzino Montinari (eds.), *Sämtliche Werke*, vol. VIII, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980, p. 501.

> sintegró en sus factores individuales. Sobre las ruinas del arte trágico se oyó a gritos la risotada loca de Aristófanes, el creador de comedias; y en el amargo final, todo impulso del Arte se paralizó ante la Filosofía, que con semblante tenebroso leía sus homilías sobre la efímera duración de la fuerza y la belleza humanas.[13]

Por lo tanto, la propia pretensión monumental de Wagner de reconstruir sobre las ruinas de la tragedia y de recrear el *Gesamtkunstwerk* contra los últimos 2000 años de historia del mundo percibidos a través de lentes hegelianas se basa en un mundo en ruinas, situado no en el futuro, sino en el pasado más profundo. Sin embargo, si el origen mismo está ya predestinado a la ruina, resulta difícil imaginar cómo habrá de evitar un destino similar el futuro del *Gesamtkunstwerk*. Y entonces Wagner da un segundo paso, que traduce el *topos* histórico del ascenso y la caída de las culturas en una dimensión claramente mítica que sitúa el final desastroso en el acto mismo de la fundación. En un pasaje clave de "La obra de arte del futuro", Wagner compara las ruinas de la tragedia con las de la torre de Babel:

> Del mismo modo que ocurrió cuando se construía la Torre de Babel, cuando se confundieron sus lenguas y se volvió imposible entenderse mutuamente, las naciones se disgregaron para proseguir cada una por su lado: entonces, cuando toda solidaridad nacional había estallado en miles de particularidades egoístas, las distintas artes se apartaron del altivo y celestial edificio del Drama, que había perdido el espíritu inspirador del entendimiento mutuo.[14]

En Wagner, el tema de la construcción de una nueva cultura y de la creación de un arte adecuado a los tiempos por venir siempre aparece basado en las ruinas y la destrucción. Ese discurso de las ruinas aparece inscripto en el proyecto wagneriano desde sus inicios y no sólo desde su acercamiento a Schopenhauer, como pretenden algunos. El drama

[13] Richard Wagner, "Art and Revolution", en *Richard Wagner's Prose Works*, vol. I, p. 35.
[14] Richard Wagner, "The Art-work of the Future", ob. cit., p.104.

musical wagneriano surge programáticamente de las ruinas de la ópera, tal como "la mejor flor del *puro amor humano*" (una referencia a Antígona, Siegmund y Sieglinde y a Siegfried) nace "de las ruinas del amor sexual, parental y fraternal".[15] En una carta a Uhlig fechada el 12 de noviembre de 1851, donde se menciona por primera vez el título de la tetralogía proyectada, Wagner escribe en los siguientes términos sobre una puesta en escena de *El anillo de los Nibelungos:*

> Sólo puedo concebir ponerlo en escena después de la revolución: sólo la revolución puede proveerme de los artistas y del público. Inevitablemente la próxima revolución deberá ponerle fin a todo nuestro negocio teatral. Los teatros tendrán que colapsar y eso ocurrirá, es inevitable. Desde sus ruinas reclamaré lo que necesito: sólo entonces lo habré de encontrar. Erigiré un teatro en las márgenes del Rin y cursaré invitaciones para un gran festival dramático. Después de un año de preparativos, produciré mi obra completa en el curso de cuatro días. Con esa producción habré de transmitir el significado de esa revolución en su sentido más noble a la gente de esa revolución. Ese público sabrá comprenderme; la audiencia actual es incapaz de hacerlo.[16]

En esa carta, hacia fines de 1851, a menos de un mes del 18 Brumario de Luis Napoleón, Wagner imagina el futuro como un *putsch* estético ligado con un deseo anarquista de cuño bakuniniano y un populismo alemán reaccionario. Tal como Luis Napoleón, que pretendía el manto real de su tío abuelo, la ambición de Wagner residía en que lo percibieran como el sucesor de dos artistas descollantes del período precedente: Goethe y Beethoven, lo que precisamente revela el deseo de monumentalidad, una monumentalidad caracterizada por un intenso complejo de inferioridad frente a esos predecesores cuyos logros Wagner buscaba

15 Richard Wagner, "Opera and Drama", en *Richard Wagner's Prose Works*, vol. II, p. 189 (traducción revisada por Andreas Huyssen).

16 Inexplicablemente, la traducción inglesa sólo incluye una parte de este pasaje: Richard Wagner, *Richard Wagner's Letters to Dresden Friends*, p. 140. Para el original en alemán, véase *Sämtliche Briefe*, IV: *Briefe der Jahre 1851-1852*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979, p. 176.

desesperadamente emular. Con clara elocuencia Thomas Mann caracterizó el arte de Wagner como "diletantismo monumentalizado y elevado a la esfera del genio".[17] Pero, a diferencia de las obras monumentales tanto de Goethe como de Beethoven, es decir *Fausto* y la *Novena Sinfonía*, las fantasías de Wagner respecto del futuro siempre se basan en la muerte, la destrucción, la calamidad, tanto en sus escritos teóricos como en sus dramas musicales. El nuevo mundo prometido por Siegfried surgiría de las ruinas del Walhalla, que no son sino las ruinas del castillo de los muertos. Como sepulcro y como recordatorio de la muerte o del fracaso heroico, la arquitectura aparece así tanto en el principio como en el fin de los tiempos. Es aquí donde surge la función clave de esta visión de la monumentalidad: garantizar la presencia de los muertos, sin cuyo sacrificio no puede haber una nueva cultura. El *leitmotiv* de la arquitectura en ruinas funciona como una clausura mítica a la búsqueda romántica de Wagner: toda construcción en marcha es al mismo tiempo una tumba, un recordatorio del fracaso y del desastre. La antipatía de Wagner por lo monumental como norma clasicista se fundamenta en que imagina lo monumental sólo como ruina, ya que sólo las ruinas tienen permanencia. Es aquí donde el discurso decimonónico de la ruina se topa con la teoría del valor de las ruinas de Albert Speer, que tenía la expresa intención de construir el centro de Berlín de forma tal que la grandeza del Tercer Reich siguiera siendo visible en sus ruinas, mil años después. Fue éste el último estadio de un romanticismo de las ruinas en el que un impulso originalmente melancólico y contemplativo se transformó en un proyecto imperialista que buscaba conquistar el tiempo y el espacio. Aquí Wagner vuelve a aparecer como un Jano bifronte que mira a la vez hacia adelante y hacia atrás, hacia el romanticismo del pasado y hacia un futuro violento. La simultaneidad del deseo de permanencia y de la anticipación de la destrucción recuerda las reflexiones de Elias Canetti sobre aquel momento en que Hitler dudaba sobre si destruir o no París. En *Masse und Macht* [Masa y poder], Canetti lee el dilema de Hitler como el doble

[17] Thomas Mann, ob. cit., p. 316.

deleite de la permanencia y la destrucción característico del paranoico. Naturalmente, Wagner se veía a sí mismo como el "plenipotenciario de la decadencia";[18] en otra carta a Uhlig fechada el 22 de octubre de 1850, poco tiempo después de publicar *Das Judentum in der Musik* [El judaísmo en la música], escribía: "Con la mayor de las prudencias y sin ningún embuste te aseguro que la única revolución en la que creo es la que comienza con París ardiendo en llamas".[19]

Finalmente, claro, París no fue incendiada, ni siquiera por los nazis. En cambio, el Estado alemán colapsó cuatro veces en un siglo. Más aún, por fortuna la nueva cultura monumental que Wagner pretendía fundar con su drama musical sobre las ruinas del Estado nunca llegó, como tampoco lo hizo ningún nuevo Aristófanes que se sentara a reír y a llorar sobre la cima de las ruinas del *Gesamtkunstwerk* de Wagner. En su lugar, Bayreuth sigue gozando de la mejor de las saludes como un sector ejemplar de la industria internacional de la ópera. *El anillo de los Nibelungos* nos llega transformado en un libro de historietas o en una suerte de "Dallas a orillas del Rhin", como lo describe el programa de una producción de la Metropolitan Opera de la década de 1980. Acaso no necesitemos de ningún otro Aristófanes y acaso esté bien así.

IV

¿Qué pensar entonces de lo monumental en la actualidad? Tengo para mí que nuestra propia forma de gozar de una estética de la monumentalidad (si acaso llegamos a admitir que ciertas formas de lo monumental pueden resultar placenteras y no es necesario rechazarlas a toda costa) se encarna más bien en la envoltura del *Reichstag* por Christo: una monumentalidad que puede prescindir de la permanencia y de la destrucción,

[18] Martin Gregor-Dellin y Dietrich Mack (eds.), *Cosima Wagner's Diaries (1878-1883)* (trad. al inglés de Geoffrey Skelton), Nueva York, Harcourt Brace, 1980, p. 561.

[19] Richard Wagner, "Carta a Uhlig", 22 de octubre de 1850; el pasaje no figura en la traducción inglesa de la carta: Richard Wagner, *Richard Wagner's Letters to Dresden Friends*, p. 140. Para la versión completa en alemán, véase *Sämtliche Briefe*, vol. III, p. 460.

que obtiene su inspiración fundamental del espíritu modernista de una epifanía efímera y transitoria, pero que no por eso resulta menos memorable o monumental. Esa monumentalidad era la del gran acontecimiento cultural diseminado y registrado por los medios, un acontecimiento monumental y antimonumental al mismo tiempo. Pero el proyecto de Christo fue un acontecimiento artístico, una instalación nomádica. No fue diseñado como un espacio edificado permanente, sino más bien como su disolución temporal. En este sentido, celebrar esa dimensión exige responder al interrogante acerca de si acaso es posible una arquitectura monumental en la actualidad, o incluso si es deseable.

Esto me lleva a plantear una reflexión final que abre todo un espectro de interrogantes inherentes al proyecto de Christo, importantes para la cuestión de la monumentalidad en nuestra cultura. En el año 1943 el pintor Fernand Léger, el arquitecto y planificador urbano José Luis Sert y el historiador Siegfried Giedeon proclamaron en Nueva York la necesidad de una nueva monumentalidad en la arquitectura. En el texto programático "Nueve puntos sobre la monumentalidad", escrito por los tres, argumentaban en contra de la seudo-monumentalidad del siglo XIX y también en contra del puro funcionalismo de la Bauhaus y del *International Style*.[20] Sus tesis se sustentan en la convicción democrática de que existe el legítimo deseo de un espacio público monumental. Los monumentos son vistos como expresión de las más elevadas necesidades culturales de un pueblo y, como consecuencia, los autores lamentan la devaluación de la monumentalidad en el seno del modernismo. Hoy su manifiesto se lee como un último intento de reinscribir una monumentalidad democrática en el proyecto modernista, un impulso que puede ser historizado francamente como propio del *New Deal*. El hecho de que esa retórica suene hoy hueca es un testimonio del fuerte retroceso del espacio público monumental en las últimas décadas. Ni el intento reciente de Rem Koolhaas por hacer resugir la

[20] Agradezco a Ken Frampton la referencia a este texto. Siegfried Giedeon, *Architecture, You and Me: the Diary of a Development* [La arquitectura, Usted y yo: diario de un desarrollo], Cambridge, Harvard UP, 1958, pp. 48-51.

noción de grandeza en la arquitectura, ni los pocos nuevos monumentos públicos coronados por el éxito, como el Monumento a la Guerra de Vietnam en Washington, pueden ocultar el hecho de que estamos esperando en vano una resurrección de una monumentalidad pública. La envoltura del *Reichstag*, que hoy en día sólo puede ser aprehendido a través de imágenes reproducibles por los medios, desde tarjetas postales hasta remeras, desde tazas de café hasta fotografías en Internet, tal vez sea en efecto sintómatica del destino de lo monumental en nuestros tiempos posmodernos: se ha desplazado de lo real hacia la imagen, de lo material hacia lo inmaterial y, en última instancia, hacia el banco de datos digitales.

Como suele suceder con sus políticas mediáticas, los nazis tuvieron un certero instinto cuando distribuyeron las imágenes de las maquetas de Speer en forma masiva a través de tarjetas postales. El efecto monumental de la arquitectura podía lograrse con la misma facilidad, o incluso mejor, digamos, a través de una imagen totalizadora desde un ángulo aéreo; ni siquiera hacía falta construir el objeto real. No era una estrategia, pero funcionó. Muchos años después de la guerra, muchos alemanes seguían creyendo erradamente que los proyectos de Speer para Berlín en realidad habían sido construidos y luego destruidos en las etapas finales de la guerra.

Cincuenta y tantos años después, nuestra propia seducción monumental tal vez ya no esté ligada en lo más mínimo con el espacio construido real; por cierto, tampoco es provocada por los inmensos shopping-malls en el medio de la nada ni por los aeropuertos internacionales y su circulación masiva de personas y mercancías, ambos desligados físicamente del ámbito tradicional del espacio público: la ciudad viva. No resulta sorprendente, entonces, que algunos busquen el nuevo espacio público en Internet, que caigan seducidos por el señuelo de la monumental promesa de conquistar tanto el tiempo como el espacio, que da nueva vida al fantasma de McLuhan de una cultura global unificada electrónicamente. De hecho, acaso todo eso esté en el ciberespacio y en las autopistas de la información. Sea como fuere, en una continuidad ininterrumpida y amnésica con otro proyecto monumental de los nazis

–la construcción de la *Autobahn* [autopistas]–, los alemanes hablan de una *Infobahn*; en un aviso reciente en *The New York Times*, Deutsche Telekom la describe sin dudar como "la vía rápida hacia el futuro". La monumentalidad está vivita y coleando. Excepto que ahora tal vez debamos tener en cuenta la monumentalidad de la miniaturización, la de un chip de computación cada vez más pequeño y más poderoso. Es que en principio el World Wide Web, la red de redes, es el emprendimiento más gigantesco de nuestros tiempos y, como todo monumentalismo, tan promisorio para algunos y tan amenazante para otros. Sin embargo, resulta significativo que el aviso de Deutsche Telekom no pueda prescindir de un monumento nacional: las Puertas de Brandenburgo como marca registrada del "*made in Germany*". Queda por ver si el tráfico de informaciones hacia el futuro se dará realmente por la vía rápida o si habrá de generar un embotellamiento cerebral a escala monumental. Sólo el futuro dirá si valió la pena dejarse seducir.

7. El vacío rememorado: Berlín como espacio en blanco

I

Casi una década después de la caída del Muro y poco antes de que la sede del gobierno federal alemán fuera trasladada desde las orillas del Rin a orillas del Spree, el texto urbano de Berlín se escribe a nuevo con el mayor de los esfuerzos, pero con un mínimo de imaginación. Después de que Berlín hubo agotado su heroico papel de foco álgido de la guerra fría (un papel que conllevaba a ambos lados del Muro una inevitable provincialización) y desde que se ve obligada a proyectarse como capital de la nación reunificada, la ciudad funciona como una suerte de prisma que permite enfocar temas como el urbanismo y la arquitectura hoy, la identidad nacional y el Estado, la memoria histórica y el olvido. Desde siempre, la arquitectura ha contribuido a dar forma a las identidades políticas y nacionales y no constituye la excepción esa gran obra en construcción que es Berlín. Da una idea del estado de ánimo alemán en la actualidad, y a la vez permite hacerse un panorama de lo que habrá de venir.

En tanto que crítico literario y cultural, me fascina el concepto de la ciudad como texto y su lectura como un espacio de signos. Desde *Las ciudades invisibles,* aquella pequeña obra maestra de Ítalo Calvino, sabemos cómo en nuestra imaginación, los espacios reales y los imaginarios se condensan en imágenes de ciudades específicas. Donde sea que uno comience el análisis (en la lectura de Victor Hugo de la ciudad de París como libro de piedra en *Notre-Dame de Paris*; en el montaje de los más diversos discursos urbanos en *Berlin Alexanderplatz,* de Alfred Döblin, donde los discursos entran en un torbellino como peatones en una

calle ajetreada; en el *flâneur* de Walter Benjamin, quien en *Infancia en Berlín* pone en texto los objetos del espacio urbano en una meditación conmemorativa; en Siegfried Krakauer, que lee la Berlín de la década de 1920 como un sueño angustiante; en el goce populista de Roberto Venturi con la arquitectura como soporte de la imagen, de la significación y de la comunicación; en la ciudad semiótica del reino de los signos de Roland Barthes, en la ciudad-pantalla de Pynchon o en la transfiguración estética de una Nueva York inmaterial de Baudrillard, hay algo que no debemos olvidar: el tropo de la ciudad como texto existe desde que hay una literatura urbana moderna. Ese tropo no es nuevo, ni específicamente posmoderno. Por cierto, uno podría preguntarse a qué se debe la popularidad de la ciudad como texto y como sistema de signos en los discursos arquitectónicos de las décadas de 1970 y 1980, una época se diría obsesionada con la semiótica, la retórica y las teorías de la codificación. El caso es que la ciudad como texto fue central en el debate de aquellos años sobre la arquitectura posmoderna. Sea cual fuere la causa de ese desmesurado interés por los signos y por la textualidad, el discurso actual de la arquitectura se ha alejado claramente de los modelos lingüísticos y textuales. En vista de las novísimas técnicas digitales y gráficas, los críticos hablan entretanto de un *pictorial turn*, de un "giro pictórico" que sucede al *linguistic turn*, el "giro lingüístico" de las décadas de 1960 y 1970. Si se tiene en cuenta la vinculación inherente e inexorable de la imagen con el signo, de la visualidad con el lenguaje, no sorprende empero que el concepto de la ciudad como espacio de signos siga siendo relevante, aunque medie un significativo desplazamiento de los aspectos textuales a los pictóricos. Sin embargo, ese cambio en la relación de fuerzas, ese desplazamiento de la escritura a la imagen, representa más que el solo problema académico del punto de partida teórico. Ese desplazamiento tiene su precio. El discurso sobre la ciudad como texto de la década de 1970 circulaba sobre todo entre arquitectos, críticos literarios, planificadores urbanos y filósofos a la búsqueda de un nuevo vocabulario de los espacios urbanos posterior al fin de la modernidad clásica de la arquitectura. En cambio, el discurso actual sobre la ciudad como *image* es el discurso de los con-

cejales, de los políticos, de los planificadores y *developer* a la caza del rédito. El turismo masivo, las convenciones y los megaeventos, el alquiler de oficinas y negocios, todo depende de la imagen de la ciudad. Una nueva forma de política urbana organiza el consumo cultural, da lo mismo el shopping o el museo. Los shows de éxito masivo, los festivales y las megaatracciones están a la orden del día con el fin de atraer en masa a esos exponentes de la especie humana que son los turistas y vacacionantes urbanos. De manera sintomática, hoy la *flânerie* del *dandy*, que ya en tiempos de Benjamin era una nostalgia decimonónica, ha sido reemplazada por ese acontecimiento organizado a escala masiva que son las maratones a través de la ciudad. El turismo a la metrópolis es tan deseado como rechazada su contraparte, la inmigración, que sigue pareciendo una amenaza.

Los aspectos negativos de cuño totalmente distinto de esa novedosa atención concedida a la imagen de las metrópolis se me plantearon con claridad recientemente, al leer un artículo de *The New York Times* en el cual el crítico de arte del diario celebraba el Times Square, librado de *sex shops* y de drogadictos y limpiado con ayuda de la Disney, como una obra cúlmine de una *billboard culture*, una cultura de avisos publicitarios luminosos que, según dicho observador, no se diferencia ya del arte verdadero.[1] Ante tamaño triunfalismo, que tan sólo refleja malamente los éxtasis de imágenes publicitarias del Times Square, sólo resta esperar que la mutación del Time Square, que de paraíso de las drogas pasó a ser instalación pop art, no sea un anticipo de la entera musealización de Manhattan. De hecho, ya hay un parque temático sobre Nueva York, aunque por ahora sólo exista en Las Vegas. El proceso de musealización, incluso, está mucho más avanzado en algunas metrópolis europeas. Cabe preguntarse qué está sucediendo cuando una ciudad del siglo XX se transforma en museo...

Pero volvamos a Berlín, una ciudad célebre con justa razón por sus incomparables museos, pero mucho menos expuesta al riesgo de la

[1] Michael Kimmelman, "That Flashing Crazy Quilt of Signs? It's Art", *The New York Times*, 31 de diciembre de 1996, p. A 1.

musealización que los centros de Roma, París o incluso Londres en virtud de su descentralización y su extensión en el espacio. En realidad, no sorprende que el turismo berlinés haya mermado notablemente tras un breve *boom* a comienzos de la década de 1990. Claro que esa merma también puede deberse a que los potenciales turistas berlineses simplemente estén queriendo evitar las grandes obras en construcción, con toda la suciedad y el ruido, los inevitables desvíos y embotellamientos que transforman todo mapa del centro en papel descartable. En cambio, Berlín resulta fascinante para los contemporáneos interesados en la arquitectura y en la transformación urbana, precisamente porque el paisaje urbano cambia mes a mes. Probablemente, los laureles otorgados por anticipado por los sectores oficiales de Berlín contribuyan con lo suyo a la idea de que Berlín ocupará por fin el lugar que se merece como capital europea junto a Londres y París. Ahora bien, ¿por qué habría de ser así? Al fin y al cabo, Berlín se diferencia de manera significativa de las demás metrópolis europeas, tanto por lo que respecta a su historia como capital y centro industrial más bien discontinua, cuanto por su sustrato arquitectónico, que por razones conocidas ha demostrado ser mucho más efímero que el de Londres, París o Roma. No en última instancia, a causa de la crisis generalizada de la arquitectura y el urbanismo a fin de este siglo, parecen fuera de lugar las desmesuradas esperanzas de Berlín como capital del siglo XXI; no son sino un juego de proyecciones y vanidades que, aunque promovidas por la política centrada en la imagen berlinesa, probablemente termine revelándose como una burbuja de aire. A la vez, las desmesuradas expectativas con Berlín se enfrentan con las objeciones e inseguridades de Bonn, que a toda costa busca evitar que el diseño de Berlín transmita la impresión de una política de Alemania como gran potencia. Esa mezcla maníaco-depresiva no le hace bien a la ciudad. Berlín parece ser hoy *el* lugar paradigmático en el que se puede leer cómo el interés por la ciudad en tanto imagen y en tanto signo impide posibles nuevos enfoques creativos y programa un ingreso fallido en el siglo XXI. Se está perdiendo una oportunidad. La nueva Berlín podría devenir en cifra del desvanecimiento del urbanismo y de la arquitectura del siglo XX –una entropía

de la modernidad urbana que muta en cultura del consumo e imaginería virtual–.

II

Ciudad signada y marcada a fuego por el siglo XX, Berlín es única en su tipo entre las urbes de Europa Occidental. En este siglo tan caracterizado por la violencia política, el texto urbano de Berlín ha sido escrito, borrado y reescrito una y otra vez. Su legibilidad reside tanto en las marcas visibles del espacio edificado como en imágenes y recuerdos reprimidos o interrumpidos por acontecimientos traumáticos. En parte palimpsesto, en parte block maravilloso, Berlín se entrega, desde comienzos de la década de 1990, a una embriaguez de imágenes futurísticas, pero pronto se ve alcanzada por el pasado y confrontada con la cuestión de cómo proceder con la herencia del nazismo y de la RDA. En ningún otro lugar de Alemania estas cuestiones se plantean de modo tan tangible y concreto como en Berlín. En medio de un *boom* de la construcción de proporciones verdaderamente monumentales, la ciudad misma está obsesionada por debates en torno de la arquitectura y del urbanismo. En ese marco, las proyecciones sobre el futuro, la memoria y el olvido establecen las relaciones más extrañas.

Naturalmente, Berlín es en primera línea un texto histórico, más signado incluso por lo que ya no es visible (la Cancillería del *Reich*) que por la presencia visible del pasado, desde la iglesia *Gedächtniskirche*, pasando por el Banco del *Reich* y el Ministerio de la Aviación de Goering, hasta los rastros de disparos y esquirlas en las paredes de tantas casas. En los meses posteriores al colapso del Estado germano oriental, el grado de conciencia de la historia de Berlín llegó al sumum. Cada caminata por esa ciudad, que como ninguna otra marcó la historia política del siglo XX, se transformaba en una travesía llena de revelaciones. El imperio del Káiser, la guerra y la revolución, la democracia, el fascismo, el estalinismo y la guerra fría, todo había ocurrido allí. La noción de Berlín como capital de una historia discontinua, interrumpida, la no-

ción del colapso de cuatro estados alemanes sucesivos, ha quedado inscripta de manera imborrable en la memoria colectiva: Berlín como escenario del expresionismo literario y de la revuelta contra el orden imperial; Berlín como epicentro de una vanguardia internacional sedienta de utopías y de su eliminación por los nazis; Berlín como central de mando de dos guerras mundiales y del Holocausto; y, no por último, Berlín como símbolo de la confrontación de Este y Oeste en la era nuclear, cuando los tanques soviéticos y norteamericanos se enfrentaban como paralizados en el Checkpoint Charlie, el mismo lugar que hoy se transforma en un centro de negocios norteamericano bajo la atenta mirada de Philip Johnson y de una Estatua de la Libertad, bastante encogida pero en compensación dorada, que en 1995 adornaba la torre de vigilancia abandonada y pronto se disolvió plácidamente en la nada.

En aquellos excitantes meses posteriores a la caída del Muro, el pasado de Berlín parecía estar en el aire, prácticamente al alcance de la mano. Berlín era una ciudad abierta al Este y al Oeste, tan abierta al pasado como al porvenir. Desde entonces, claro está, se ha expandido una política de olvido deliberado que se dirige en primera línea contra la RDA, es decir contra aquellos que hicieron posible la reunificación. Así sucedió con los debates por la denominación de las calles, en el que se eliminaron los nombres socialistas en favor de los patronímicos anteriores, a menudo decididamente antisocialistas; así sucedió con las estatuas y los monumentos socialistas que fueron retirados, y, finalmente, con la inenarrable discusión en torno de la demolición del Palacio de la República en favor de una reconstrucción del Palacio de los Hohenzollern. Aunque, en última instancia, no todos esos intentos de demolición tuvieron éxito, hay que recordar que esas maniobras no constituyen tan sólo una edición estilística del texto comunista de la ciudad. Más bien fueron pura estrategia de poder, una última erupción de la ideología de la Guerra Fría, estrategia perseguida por medio de una política de los signos que, claro está, terminó volviéndose contra sus propios autores. El éxito del partido poscomunista PDS y la creciente nostalgia por la RDA fueron consecuencias inmediatas en el seno de una población que, a pesar de toda la euforia por la reunificación, que-

ría seguir siendo consciente de su diferente historia de vida. Entre otras razones, ello también se debió al hecho de que la destrucción de la memoria en el espacio urbano contrastaba con la selectiva manía recordatoria occidental con respecto al servicio secreto STASI.

Naturalmente, también en el Oeste mismo se hallaron estrategias del olvido, como sucedió por ejemplo con una campaña publicitaria que en 1996 cubrió las paredes de los subterráneos y de la ciudad con afiches que rezaban: "*Berlin wird*", "Berlín será". Será qué, se preguntará el lector molesto con el agujero de esa formulación elíptica. A la vez, parece plausible la falta de un predicativo. De hecho, en el actual caos de la planificación pública y semipública, políticas contradictorias e incertidumbres financieras con respecto a múltiples proyectos a gran escala (la isla del río Spree, Alexanderplatz), no es posible decir qué o cómo será Berlín. Aun así, resulta clara la intención del subtexto de esa formulación. La elipsis busca ser optimista y diferenciarse así de manera radical del pesimismo cultural de esa queja tan frecuentemente citada de Karl Scheffler, quien en 1910 lamentaba que el destino trágico de Berlín consistiera en su perpetuo devenir, en que nunca llega a ser.[2] ¡Si tan sólo hubiera hoy en Berlín tanta energía y tanto futuro como lo hubo en tiempos de Scheffler! En lugar de ello, la mirada se dirige al gigantesco pozo de las obras en construcción en Potsdamer/Leipziger Platz, sobre el enorme cráter en *Berlin Mitte*, en el centro de Berlín, sobre el vacío. Aun cuando entretanto se haya rellenado el pozo: el vacío y el espacio en blanco no parecen inadecuados para describir el estado de Berlín en la década de 1990. En este sentido, el elíptico eslogan de "Berlín será" dio en el meollo del asunto.

III

Berlín como espacio en blanco y como vacío es más que una mera metáfora. En tanto expresión de la experiencia vivida, tiene una tradición

[2] Karl Scheffler, *Berlin-ein Stadtschicksal* [Berlín, destino de una ciudad] [1910], Berlín, 1989 (reimpresión), p. 219.

sobre la que vale la pena reflexionar. El miedo al vacío no sólo aparece en los breves textos en prosa de Kracauer sobre las calles de Berlín; la agorafobia como patología urbana acompañó el proceso de urbanización desde fines del siglo XIX. En su libro *Erbschaft dieser Zeit*, de 1935, Ernst Bloch describe la vida en la Berlín republicana como funciones dentro del espacio en blanco.[3] Se estaba refiriendo a ese vacío dejado por el colapso de la cultura burguesa del siglo XIX, una cultura que había encontrado su expresión edilicia en la arquitectura ornamental de piedra de las grandes casas de alquiler, con incontables patios traseros y pasadizos en forma de túneles que unían los patios. Para Bloch, el vacío que siguió a la derrota y a la revolución fracasada se llenaba de digresiones funcionalistas e insustanciosas: la modernidad de Weimar y la nueva arquitectura, los cines palaciegos y las carreras ciclistas de los seis días, la cultura de la diversión de lo que se ha dado en llamar la fase de estabilización de la República de Weimar antes del gran *crash* de la Bolsa en octubre de 1929. La formulación de Bloch sobre las funciones en el espacio en blanco también indicaba que en la era del capitalismo monopólico, el espacio urbano edificado ya no podía cumplir con la misión de la representación pública tal como había sido posible aún en el siglo XIX. En aquellos años, Brecht solía decir que la realidad se había deslizado hacia lo funcional, lo que exigía (según Brecht y otros vanguardistas de la época) nuevos medios y métodos de representación, y por ende también nuevos medios y métodos en la arquitectura. "Función" devino un término clave de la arquitectura moderna.

Algo más de una década después, el nacionalsocialismo logró transformar a Berlín en el vacío que ha quedado en nuestro recuerdo como el paisaje de ruinas de 1945. Las cuadrillas de demolición del proyecto Germania de Albert Speer, junto con las flotas de bombarderos anglonorteamericanos, cumplieron con su cometido, sobre todo en el centro de Berlín. Germania nunca se llegó a construir, pero la creación de espacios vacíos siguió en la década de 1950 bajo el lema del sanea-

3 Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* [El legado de este tiempo], Frankfurt del Meno, 1973, pp. 212-228.

miento. Barrios enteros de la antigua Berlín fueron demolidos para dejar lugar a las versiones epigonales de la arquitectura moderna, cuyos bloques habitacionales de hormigón más adelante habrían de crearle una mala reputación a la modernidad. Pero incluso el mayor proyecto constructivo de la posguerra, el Muro, conocido también como Muro de la vergüenza o como muralla protectora antifascista, necesitaba de más espacio en blanco en la ciudad: la tierra de nadie de los campos minados que serpenteaban por el centro de Berlín con sus torres de vigilancia y que abrazaban el sector occidental de la ciudad como una *boa constrictor*. En los mapas socialistas, Berlín Occidental aparecía durante la Guerra Fría como un agujero: el agujero del queso realmente existente. Por su parte, los mapas meteorológicos de la televisión germanoccidental solían representar la entonces "así llamada", hoy "ex" RDA como una ausencia, como un vacío sin inscripciones alrededor de la ciudad de frontera Berlín, como queso capitalista en medio del agujero realmente existente.

Luego, cuando el Muro mismo comenzó a llenarse de agujeros, Berlín continuó su relato del vacío con otro capítulo que conjuraba los espíritus del pasado y los espectros fantasmales. Durante un par de años, ese centro de Berlín consistía en casi siete hectáreas de terrenos baldíos que iban desde la Puerta de Brandenburgo hasta las superficies vacías de las otrora plazas de Potsdam y Leipzig, un ancho corredor de arena, pasto y restos de pavimento antiguo bajo un cielo inmenso y vacío, tanto más inmenso y vacío por cuanto Berlín carece de los rascacielos característicos de las metrópolis comparables. Con cariño, los berlineses bautizaron ese espacio como su "maravillosa estepa urbana", su "pradera de la historia".[4] Ese espacio se volvía aún más fascinante por el temor secreto a que Berlín misma se transformara en una estepa tras la apertura del Este de la ciudad. El espíritu de la historia parecía flotar sobre ese vacío, un vacío laberíntico, atravesado en todas las direcciones por sen-

[4] Citado según Francesca Rogier, "Growing Pains: From the Opening of the Wall to the Wrapping of the Reichstag" [Dolores que crecen: de la caída del Muro a la envoltura del Reichstag], en *Assemblage*, núm. 29, 1996, p. 50.

deros que no llevaban a ninguna parte –el último lugar utópico en sentido literal, la utopía en grado de desvanecimiento, donde el ya-no-más del pasado de los constructores de Germania y del Muro entraba en una productiva colisión con el todavía-no de una Berlín futura–. Una suave elevación del terreno señalaba los restos de un búnker de la escolta SS de Hitler. Accesible durante un breve período posterior a la caída del Muro, pronto fue cubierto para evitar que se transformara en un lugar de culto de las peregrinaciones neonazis. En esos terrenos baldíos, que poco tiempo atrás servían de cinturón minado entre un doble Muro y que se usaban entonces como escenario para grandes conciertos de rock, el *flâneur* se veía llevado a pensar casi automáticamente que esa *tabula rasa* había sido en otros tiempos sede de la monumental Cancillería de Hitler. Por allí iba a pasar el megalomaníaco eje Norte-Sur de Speer, con el gran Recinto en el Norte y el gigantesco Arco de Triunfo de Hitler en el Sur, centro del poder del Reich de los Mil Años, cuya conclusión estaba prevista para el año 1950.

En el verano europeo de 1991, cuando el Muro ya había sido desmantelado en su mayor parte, subastado o vendido a los turistas en forma de pequeños escombros, el área entera quedó sembrada, a distancias irregulares, de las semioxidadas vigas de acero del hormigón armado del Muro que habían dejado en pie quienes lo habían desmantelado. En las puntas de las vigas, triángulos de papel multicolor se agitaban al viento, instalación espontánea y anónima que signaba el vacío en el medio de Berlín como una segunda naturaleza y como lugar conmemorativo. Reforzaba la inquietante sensación de lo inquietante y siniestro, de lo *unheimlich*: un espacio en blanco lleno de historia invisible, con recuerdos de arquitectura edificada y sin edificar. Surgió la idea de que ese lugar debía seguir siendo tan u-tópico como lo era a la sazón. El lugar conmemorativo como página en blanco en el centro de la ciudad reunificada, en aquella zona de *Berlin Mitte* que desde siempre marcó el umbral entre el lado oriental y el occidental de la ciudad. En ese entonces, tras la desaparición del Muro, ese lugar parecía destinado a señalar aquel muro en la cabeza que separaba a las personas del Este y del Oeste, a los Ossies de los Wessies, tal como lo anticipó el es-

critor Peter Schneider en su libro *El saltador del muro* (*Der Mauerspringer*) mucho antes de la caída del Muro.[5]

Claro está que desde aquel verano tan memorable, los planes arquitectónicos para aquella área más bien han vuelto a ahuyentar los pensamientos sobre el pasado. Con el Barrio del Gobierno en el Spreebogen cerca del Reichstag y de las Puertas de Brandenburgo (el modelo de Axel Schultes), y con los desarrollos edilicios de las grandes corporaciones en Potsdamer y Leipziger Platz, el espacio en blanco de Berlín es llenado con centros de poder del capital y de la política. Ambos determinarán con su impronta la imagen de la nueva Berlín. ¿Pero cuán importante es en realidad el centro de la ciudad para la ciudad del futuro? Finalmente, suele considerarse que la ciudad como centro y la ciudad organizada alrededor de un centro constituyen un modelo que prontó será perimido. Por ejemplo, el arquitecto vanguardista Bernard Tschumi se pregunta: "Si el papel histórico de la arquitectura consistió en establecer la apariencia de imágenes estables (monumentos, orden, etc.), ¿cómo puede operar hoy la arquitectura con una cultura de la desaparición, de imágenes inestables (cine, video, computadoras)?".[6] Para los navegantes de Internet y los *flâneurs* virtuales, incluso la ciudad edificada se ha vuelto entretanto obsoleta. Sin embargo, los observadores más críticos, como Saskia Sassen, la urbanista neoyorkina, o Dieter Hoffmann-Axthelm, crítico de arquitectura en Berlín, aducen en cambio que precisamente la difusión de las telecomunicaciones globales y la posible redistribución de la población y de los recursos provoca una nueva lógica de la concentración que culmina en la "ciudad global" de Sassen.[7] De hecho, la ciudad como centro no tiene la menor intención de tirar la toalla. Pero en tanto centro, la ciudad resulta afligida cada vez más por las imágenes y estructurada cada vez más por la cultura

5 Peter Schneider, *El saltador del muro*, Barcelona, Anagrama, 1985.

6 Bernard Tschumi, *Event-Cities: Praxis* [Ciudades-eventos: praxis], Cambridge MA, 1994, p. 367.

7 Saskia Sasssen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton, Nueva York, 1991 [traducción castellana: *La ciudad global. Nueva York, Londres, Tokio* (trad. de Silvina Quintero), Buenos Aires, Eudeba, 1999].

mediática de nuestros días. En el desarrollo que va de la ciudad como centro de producción regional o nacional a la ciudad como centro internacional de las comunicaciones, los medios y los servicios, la imagen misma de la ciudad se transforma en decisiva para el éxito en la competencia global. La visibilidad significa éxito –lo cual vale tanto para el nuevo Times Square en Nueva York bajo el signo de Disney y Bertelsmann como para los desarrollos de Mercedes, Sony y Brown Boveri en el Potsdamer Platz–.[8]

No sorprende por lo tanto que respecto del centro de Berlín, los urbanistas estén más preocupados por la imagen de la ciudad que por su uso, más ansiosos por volverla atractiva para turistas y visitas oficiales que por poner a disposición espacios heterogéneos para la vida de los habitantes de la ciudad, más afanados en olvidar historias incómodas del centro de Berlín que en mantener la memoria. Lo que se pretende es que la arquitectura garantice la imagen deseada de Berlín como capital y metrópolis global del siglo XXI, como punto nodal para el tránsito y para los intercambios comerciales entre Europa Oriental y Occidental, como sede de las grandes corporaciones nacionales e internacionales. La ironía consiste en que esa preocupación de los políticos por la imagen internacional de Berlín es contrarrestada por aquello que yo denominaría el temor a una arquitectura de las imágenes.

IV

Este temor se manifiesta en el debate arquitectónico berlinés, en el que se enfrentan quienes buscan conservar las tradiciones nacionales con quienes abogan por una arquitectura *high-tech* global. Se sobrentiende que en la práctica se llega a mediocres soluciones de compromiso. Los tradicionalistas defienden un concepto de cultura urbana ligado con lo

8 Sobre la discusión en torno a Times Square, véanse los ensayos de Marshall Berman, Andreas Huyssen y Michael Sorkin en *Harvard Design Magazin*, invierno/primavera de 1998, pp. 22-31.

específico del lugar y de la nación y lo denominan "reconstrucción crítica".[9] Los defensores de ese concepto, como Hans Stimmann, director de Urbanismo de Berlín entre 1991 y 1996, y Viktor Lampugnani, ex director del Museo de Arquitectura de Frankfurt, reclaman una nueva sencillez que me parece destinada a combinar el clasicismo de Schinkel con la temprana modernidad de Peter Behrens, amén de un agregado de Tessenow que sirve para establecer una política de tradiciones nacionales antivanguardia y, en última instancia, anti-Weimar. Berlín tiene que seguir siendo Berlín, ése es el lema. Es la identidad la que está en cuestión. Sin embargo, esa identidad tan deseada está enteramente bajo el signo de la arquitectura anterior al año 1914. Se redescubren los aspectos favorables de las grandes casas de alquiler. Están de moda los departamentos en edificios antiguos, y uno se instala con todo el confort en los barrios bajos de Berlín, el *Kiez*. Claro que la popularidad actual de ese *Kiez* arrabalero no se debe a los tiempos del Káiser sino a la contracultura de la década de 1970. En ese entonces, la cultura contestataria se había instalado en los edificios antiguos venidos a menos, pero aún sólidos, de los barrios aledaños al Muro, como Kreuzberg, y había dado que hablar por sus ocupaciones ilegales. En la década de 1980, esas ocupaciones fueron parcialmente legalizadas, y el concepto del *Kiez* se transformó en la idea directriz de la IBA y de la política urbana oficial. Con puntos de partida e intenciones progresistas y orientados en principio hacia los intereses de los habitantes de la ciudad, en el ínterin los aspectos centrales del concepto del *Kiez* determinan un nuevo conservadurismo en el debate arquitectónico. Ahora bien, la vida urbana en el *Kiez* sigue teniendo naturalmente sus atractivos y no puede ser reducida a la nostalgia. Lo que a mí me

[9] Importantes contribuciones a este debate han sido reunidas en Gert Kähler (ed.), *Einfach schwierig: Eine deutsche Architekturdebatte* [Simplemente difícil: un debate arquitectónico alemán], Braunschweig, 1995. Véase también Annegret Burg (ed.), *Neue Berlinische Architektur: Eine Debatte* [Nueva arquitectura berlinesa: un debate], Berlín, 1994, y también el excelente estudio de Brian Ladd, *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*, Chicago, 1997, al que lamentablemente sólo tuve acceso una vez concluido este ensayo.

interesa es de otro orden: se trata de todo lo que es excluido por ese tradicionalismo programático. Han caído en el olvido la arquitectura y los experimentos urbanísticos de la década de 1920, las grandes viviendas sociales, las famosas *Siedlungen* de Bruno Traut y Martin Wagner. Ha sido olvidada o bien reprimida la arquitectura del período nazi, de la cual sigue habiendo en Berlín ejemplos representativos, como el estadio olímpico o el Ministerio de la Aviación de Goering en las cercanías del Leipziger Platz. También ha sido ignorada y olvidada la arquitectura de la RDA, a la que se querría ver demolida ya mismo en su totalidad, desde Alexanderplatz y Stalinallee hasta las ciudades satélite como Marzahn o Hohenschönhausen.[10] En su lugar, la recordación histórica privilegia una mezcla particular de romanticismo arrabalero, originariamente de izquierda, con una ética vecinal de la parcela del siglo XIX, como si ese tipo de estructura pudiera determinar el paisaje urbano en su totalidad. En eso consiste sin embargo el meollo de lo que burócratas como Stimmann y teóricos como Hoffman-Axthelm celebran como reconstrucción crítica. Las rígidas normativas que se conjuran como un ritual (la construcción en blocks, los tradicionales frentes con ventanas, la altura máxima de cornisas de 22 metros) y la construcción en piedra se defienden contra toda evidencia de que a fines de este siglo tal tradicionalismo no puede sino parecer anacrónico. Construir en piedra no es sin embargo más que una metáfora en estos tiempos en que por buenas razones económicas y constructivas, en todo caso se aplica un delgado revestimiento de piedra sobre un esqueleto de hormigón armado.

Por más aferrada a lo imaginario que se presente la parte tradicional del debate, hay mucho menos para decir de la otra parte. Tenemos allí *high-tech* internacional, un posmoderno éxtasis de las fachadas, la pre-

[10] Entretanto, los inmensos edificios de viviendas en la avenida Stalinallee, luego Karl-Marx-Allee, han encontrado apologistas como Aldo Rossi y Philip Johnson, en virtud de lo cual la Stalinallee no está siendo demolida sino restaurada como precursora de la posmodernidad. Cf. Michael Z. Wise, *Capital Dilemma: Germany's Search for a New Architecture in Democracy* [Dilema capital: la búsqueda alemana de una nueva arquitectura en democracia], Nueva York, 1998.

ferencia por las torres banales y torrentes de imágenes computarizadas en movimiento que buscan convencernos de la inexorabilidad del futuro. Sin embargo, esa oposición aparentemente irreconciliable entre la edad de piedra y la edad cibernética lleva a la confusión. El núcleo de lo que está en discusión para ambas partes consiste en lo visual, en la imagen. La nueva sencillez, codificada en términos nacionales, depende en la misma medida de la imagen, como lo hacen los éxtasis visuales de las empresas *high-tech*: las imágenes banales de un pasado nacional venido a menos se enfrentan con las imágenes igualmente banales de un futuro global. La Berlín real de hoy, con sus conflictos y sus esperanzas, funciona en cambio como un vacío en un debate al que le falta imaginación para idear alternativas.

Detengámonos por ejemplo en Hans Stimmann y Viktor Lampugnani. Lampugnani se desata en improperios contra las imágenes chatas y las impresiones superficiales de la arquitectura contemporánea.[11] Stimmann por su parte sostiene indignado que *Learning from las Vegas* no tiene nada que buscar en una ciudad centroeuropea, afirmación programática que se dirige tan claramente contra la arquitectura posmoderna, cuanto se inscribe en la tradición de la crítica cultural alemana por su decidido antinorteamericanismo.[12] Sin embargo, ese ataque contra uno de los textos fundamentales de la posmodernidad, escrito hace ya 25 años, está tan fuera de lugar como fuera de tiempo. La posmodernidad *à la* Las Vegas fue enterrada y olvidada hace ya mucho tiempo y nadie propuso seriamente que Berlín fuera transformada en una ciudad de casinos. ¿Por qué entonces ese miedo a Las Vegas? Acaso esa protesta moralizante esconda el miedo a Berlín, a la Berlín de la década de 1920, una ciudad que en aquel entonces definía su modernidad en clave norteamericana y se enorgullecía de ello: Berlín como

[11] Citado en Dagmar Richter, "Spazieren in Berlin" [Pasear en Berlín], en *Assemblage*, núm. 29, 1996, p. 80.

[12] Hans Stimmann, "Conclusion: From Building Boom to Building Type" [Conclusión: del boom de la construcción a construir tipologías], en Annegret Burg, *Downtown Berlin: Building the Metropolitan Mix/Berlin Mitte: Die Enstehung einer urbanen Architektur* [El Centro de Berlín: el surgimiento de una arquitectura urbana], Berlín, 1995.

una Chicago a orillas del río Spree, y, en ese sentido, radicalmente diferente de otras capitales europeas más antiguas, diferente de la Berlín imperial. En la década de 1920, el entusiasmo por Norteamérica era la admiración de una pragmática modernidad tecnológica, del funcionalismo y la cultura de masas, del objetivismo y la democracia. A esa Berlín convulsionada por la modernización, Norteamérica le ofrecía imágenes identificatorias que contribuyeron de manera decisiva a la vitalidad de la cultura de Weimar. Sin embargo, los nombres de los arquitectos de Weimar (Mendelsohn, Gropius y la Bauhaus, Bruno Taut, Martin Wagner, Hannes Meyer, Mies van der Rohe) brillan por su ausencia en el debate contemporáneo sobre la arquitectura de Berlín. Con su aversión hacia la modernidad del período entre las dos guerras mundiales, los tradicionalistas hacen causa común con los posmodernos que suelen denostar. Por eso, no sorprende que la preferencia de Stimmann por la reconstrucción crítica se interese en primera instancia en la imagen y en el potencial publicitario: la imagen de la solidez y de la identidad tradicionales de Berlín, cuyos espacios en blanco deben ser llenados, y aquella imagen, tan difícil de aprehender y a la vez tan decisiva en términos económicos, de la ciudad en tiempos de empresas de servicios globalizadas, de turismo metropolitano internacional, de competencia cultural y de nuevas concentraciones de riqueza y de poder. Sin embargo, se pretende que la imagen deseada encuentre su fundamento en la época previa a 1914. Los reconstruccionistas críticos fantasean con una segunda era de progreso, como la posterior a la unidad alemana en 1871. Claro está que la primera colapsó ya en 1873 con un *crash* bursátil que dio comienzo a una larga ola de depresión económica. Memoria selectiva por donde se mire.

Ahora bien, irónicamente los fenómenos en el centro de Berlín se dejan describir muy bien con el *Learning from Las Vegas* de Venturi, Scott Brown e Izenour. En última instancia, de lo que se trata es de remozar visualmente y de decorar los edificios de la política y del capital en forma tal que se suscite la atención internacional. Lo que está en cuestión no es la ciudad como texto codificado de manera heterogénea que se llena de vida gracias a la praxis cotidiana de sus habitantes. Se

trata más bien de la ciudad como imagen y como diseño en aras de la autorrepresentación del poder y del lucro. Hay un proyecto en Leipziger Platz que persigue ese objetivo de manera paradigmática: la INFO BOX, una gigantesca caja roja sobre zancos negros de varios pisos, con ventanales y una terraza en el techo desde la cual se puede admirar el panorama de pozos y grúas de las obras en construcción. Esa INFO BOX, construida con suma celeridad en 1995, absorbe desde entonces cerca de 5.000 visitantes por día y volverá a desaparecer dentro de poco tiempo. Con sus paredes multimediáticas y sus computadoras interactivas, la INFO BOX es en primera línea una superficie visual, una sofisticada instalación para promocionar los megaproyectos de Potsdamer Platz, es decir para servir a los fines publicitarios de Mercedes, Sony y A&T Investment Group. Videowalls permiten al visitante deambular como un *cyber-flâneur* por la "Berlín virtual del año 2002", recorrer los nuevos desarrollos en Potsdamer y Leipziger Platz o simular que arriba en trenes de alta velocidad a la futura estación Lehrter Bahnhof. En la INFO BOX también se mira embelesado las obras en construcción que van agrupándose en un semicírculo alrededor del espectador, en una pantalla preparada para una percepción tridimensional. El espectador debe soportar con resignación los comentarios exultantes de un disneyficado gorrión berlinés gigante, que pronuncia el texto publicitario con ese proverbial tonito impertinente característico de los berlineses, mientras vuela hacia el futuro. Volar y mirar el mundo a vuelo de pájaro parecen ser las formas de percepción del futuro –por lo menos, si fuera por las computadoras–. Naturalmente, también hay bustos en yeso de los arquitectos que están construyendo sus proyectos en Berlín, destinados a la comunidad de arquitectos: el culto al maestro mayor de obras sobrevive como simulacro en yeso en un tiempo en que los arquitectos se transforman cada vez más en apéndices del mundo de los megaproyectos constructivos. Más bien *Image Box* que INFO BOX, ese dispositivo de acero y vidrio ofrece el paradigma de los múltiples miradores que la ciudad de Berlín instala cada verano en las obras más importantes. La metrópolis berlinesa misma suele ser promocionada como un vasto mirador bajo el lema de "escenarios, obras, bule-

vares"; todos los veranos organiza un programa cultural con incontables visitas guiadas a y dentro de las obras, y cientos de horas de música, acrobacia y pantomima en varios escenarios al aire libre. Por lo tanto, en lugar de vacío, nos encontramos con imagen y puesta en escena, imágenes en el vacío –Berlín será–. Berlín será imagen.

¿Será sólo por malicia y pedantería intelectual que a uno, ante la vista desde la terraza de la INFO BOX, le viene a la mente esa otra vista, la que se tenía desde aquella plataforma elevada, relativamente primitiva (de madera primero, de acero después) en el Potsdamer Platz, desde la cual los visitantes occidentales podían mirar más allá del Muro y de la mortal tierra de nadie, hacia el gris totalitario de Berlín Oriental? Naturalmente hay diferencias. No obstante, el recuerdo de aquella plataforma panorámica que siempre parecía más bien un puesto de caza ideológico se niega a desvanecerse tan fácilmente. Es que aquella plataforma comparte con la INFO BOX un vanidoso triunfalismo: el triunfalismo del libremercado y de la globalización económica es el heredero contemporáneo del triunfalismo político del mundo libre en la guerra fría.

Quizás la INFO BOX y la pantalla sean verdaderamente nuestro futuro. Al menos, los edificios que acaban de terminarse en la calle Friedrichstrasse, al sur de Unter den Linden, se parecen de manera alarmante a sus simulaciones computarizadas. Con una diferencia, sin embargo: lo que parece diáfano, espacioso y elegante en las gráficas y simulaciones digitales gracias a los trucos visuales, ha mutado en la monumentalidad de una ciudadela fortificada: masiva, rechazante y por lo menos un talle demasiado grande para la trama vial tradicional, relativamente angosta. Llamémoslo la venganza de la realidad. Otrora una arteria de gran vitalidad y de usos de lo más diversos, ahora la calle Friedrichstrasse se transformará, mucho me temo, en un desierto consumista, cuyo éxito económico incluso sigue estando fuertemente en cuestión. Análogos son mis temores para Potsdamer y Leipziger Platz: así como la INFO BOX inmoviliza al *flâneur* frente a la pantalla, de la misma manera la nueva arquitectura corporativa, a pesar de sus esfuerzos desganados por crear espacios públicos, tiende a encerrar a sus visitantes y a limitar su libertad de movimiento. En lugar de un espacio

urbano abierto y codificado de manera heterogénea, como fue característico de ese centro nodal del tránsito entre el Este y el Oeste de la ciudad, Helmut Jahn nos depara su foro cultural con un techo translúcido por encima de la plaza central, que recuerda una rueda radial o la carpa de un circo. Pero por más vueltas que se le dé al asunto, un patio en un shopping no es una plaza urbana. La pequeña diferencia no lo es tanto: se trata de la diferencia entre ciudad y no-ciudad.

V

Es así como el vacío en el centro de Berlín se va tapando cada vez más. Sólo en el recuerdo persiste con insistencia el vacío. Daniel Libeskind es el único arquitecto que tuvo sensibilidad para esa especial calidad del espacio como vacío. En 1992 hizo la siguiente propuesta: "Rilke dijo alguna vez que todo está ya en el mundo. Sólo necesitamos verlo y darle amparo. Se trata por lo tanto de desarrollar una sensibilidad para aquellos lugares, aquellas calles y casas que necesitan de nuestro apoyo. Por ejemplo, la superficie libre en el Potsdamer Platz. Propongo un espacio silvestre de un kilómetro de largo donde todo pueda quedar tal como es. Que la calle termine en arbustos, ¡maravilloso! Finalmente, esa superficie es el resultado de las leyes naturales de origen divino de hoy: nadie la quiso, nadie la planificó, y, aun así, está presente con claridad en todas las mentes. Y allí quedará esta imagen del Potsdamer Platz vacío por varias décadas, porque algo así no es tan fácil de borrar, por más que se construya sobre el terreno mismo".[13] Lo que Libeskind denomina con picardía las leyes naturales de origen divino no es otra cosa que la presión de la historia, que es la que creó ese vacío con el nombre de Potsdamer Platz: los bombardeos masivos de 1944/1945, que destruyeron en su mayor parte los edificios del antiguo Potsdamer Platz; la construcción del Muro en agosto de 1961, que logró que se

[13] Daniel Libeskind, "Daniel Libeskind mit Daniel Libeskind: Potsdamer Platz" (1992), en Alois Martin Müller (ed.), *Radix-Matrix: Architekturen und Schriften* [Radix-Matrix: arquitecturas y escrituras], Munich/Nueva York, 1994, p. 149.

despejaran los pocos restos; y finalmente la caída del Muro, que transformó el área entera, desde Brandenburger Tor hasta llegar al Potsdamer Platz, en aquel paisaje histórico vacío que los berlineses dieron en llamar de manera certera su pradera de la historia. Soy más escéptico que Libeskind en lo que hace a la persistencia del recuerdo de ese espacio. Pero a la luz de los propios diseños arquitectónicos de Libeskind, cuyo objetivo es una arquitectura de la memoria que busca articular la relación entre espacio edificado y tiempo experimentado, su propuesta misma de preservar el espacio en blanco de Berlín como vacío no tiene nada de frívolo o de meramente romántico. Es que Libeskind dio forma arquitectónica a otro vacío que pesa sobre Berlín, es decir al vacío histórico que dejó la destrucción casi total de la cultura judío-alemana de Berlín por los nazis. El proyecto del Museo Judío de Libeskind constituye aquí uno de los pocos proyectos arquitectónicos berlineses imaginativos. No sólo confiere una nueva dimensión concreta al *topos* de Berlín como vacío en vista de la memoria y de la historia. También plantea en la forma compleja de su arquitectura interrogantes ineludibles sobre problemas de la identidad nacional alemana, sobre la identidad de Berlín y sobre la relación con la historia alemana. Mientras, inexorablemente, todas las obras en construcción en Berlín de una u otra manera llevan la impronta del pasado, únicamente la obra de Libeskind intenta dar cuenta en términos arquitectónicos de la memoria histórica y de nuestra relación con ella.

VI

Algunos meses antes de la caída del Muro en el año 1989, Libeskind ganó sorpresivamente un concurso para el Anexo del Berliner Museum con el Museo Judío, tal como se lo ha dado en llamar de forma complicada y sintomática. El Berliner Museum fue fundado en 1962 como museo para la historia de Berlín. El motivo salta a la vista con facilidad. Antes funcionaba como museo de la ciudad el Märkische Museum, inaccesible a la sazón debido a la construcción del Muro –por

eso la nueva fundación–. Desde 1975 el Berliner Museum contaba con un Departamento Judío en el que se documentaba la historia de los judíos alemanes en Berlín. En 1988 el Senado berlinés otorgó los recursos para un Museo Judío que quedaría bajo la administración del Berliner Museum a modo de anexo, pero contando con su propio edificio autónomo. Según la convocatoria oficial, ese complejo de museos, concebido tanto integrada como separadamente, estaba destinado a cumplir con tres objetivos: representar la historia general de Berlín desde 1870 hasta el presente, representar la historia de los judíos berlineses y, finalmente, articular un espacio intermedio para la temática de los judíos en la sociedad alemana, en el que se expresaran las conexiones y relaciones entre los dos componentes anteriores. Por más problemático que pueda parecer ese planteo, Libeskind encontró una brillante solución; su edificio anexo está próximo a ser terminado, tras haber tenido que superar una serie de resistencias políticas, estéticas y financieras como consecuencia de la reunificación alemana.

El Anexo se ubica junto al antiguo Berliner Museum, un palacio barroco que albergaba la Cámara de Justicia berlinesa antes de ser refuncionalizado como Museo en 1962. El ala antigua y el ala nueva quedan separadas una de otra. Desde el Museo originario, sólo se puede acceder al Anexo por vía subterránea. La estructura del edificio ha sido descrita con frecuencia como zig-zag, como relámpago o como estrella de David quebrada. Libeskind describe su edificio como "entre las líneas". La deliberada ambigüedad de la significación espacial arquitectónica y de la literal (uno lee entre líneas) remite de manera certera al núcleo del planteo arquitectónico. De hecho, su estructura fundamental ha de encontrarse en la relación entre dos líneas, una recta, pero fragmentada, mientras la otra va cambiando de dirección en varios ángulos obtusos y agudos y es en principio infinita.[14] En términos arquitectónicos, ese eje longitudinal se traduce en un plano angosto de espacio vacío que corta varias veces el rumbo de la estructura en zig-zag, llegando desde el piso hasta el techo. Surgen así cinco "voids", como los

[14] Cf. Daniel Libeskind, "Between the Lines", en Müller, ob. cit., pp. 100-114.

llama Libeskind, espacios en blanco complementados por un *voided void* [vacío vaciado] fuera del edificio principal. Ese vacío no es accesible desde las salas de exposición del Museo. Sólo se lo puede ver desde los angostos puentes que lo cruzan en cada nivel. Un abismo se abre a la mirada, tanto hacia arriba como hacia abajo, según cuál sea el nivel en el que uno se encuentre. Ahora bien, ese vacío interrumpido y fragmentado una y otra vez forma la espina dorsal arquitectónica del edificio. Hay que comprenderlo tanto en términos literales como conceptuales. En tanto vacío, remite a lo ausente, a la ausencia de los judíos berlineses que fueron víctimas del Holocausto. En tanto vacío interrumpido, remite a la historia, una historia interrumpida sin continuidad que la atraviese: la historia de los judíos en Alemania, de los judíos alemanes, y con ello la historia de Alemania misma, que no puede pensarse separada de la historia judía en Alemania. De esta manera, ese vacío cumple con uno de los requisitos de las bases del concurso, consistente en un espacio que intermedie entre la historia berlinesa y la historia judía en Berlín, aunque lo hace en una forma radical que seguramente no fue pensada así por los organizadores. En la medida en que Libeskind deja vacío ese espacio intermedio, la arquitectura del museo impide la posibilidad de falsas rearmonizaciones judío-alemanas de la historia, sobre la base de modelos de asimilación o incluso de simbiosis. Pero también impide el otro extremo, es decir aquella opinión para la cual el Holocausto fue el *telos* lógico de la historia alemana. La vida judía en Alemania, que cambió desde sus cimientos a partir del Holocausto y fue prácticamente invisible hasta entrada la década de 1970, ha vuelto a constituir una parte vital de la cultura pública de Alemania. El vacío se transforma así en un espacio que, de maneras diferentes, vuelve posible para judíos y alemanes la reflexión y la memoria. Remite a una ausencia que constituye un peso terrible, a una ruptura de la civilización que deja su impronta en la vida de todos los que han nacido con posterioridad a ella. En tanto vacío persistente, ese espacio se sustrae al uso como sala de exposiciones. Su negatividad epistemológica no se deja absorber por las narrativas que ocuparán a los visitantes en las salas con objetos del Museo, instalaciones y puestas en

escena. El vacío sigue presente sin embargo en la conciencia de los asistentes cada vez que son confrontados con él desde los cruces en forma de puentes. Es así como los visitantes mismos se mueven en sentido literal, es decir espacial, entre las líneas. Atravesado por un vacío sin imágenes, el edificio de Libeskind se transforma así en escritura. El edificio mismo escribe en lenguaje arquitectónico el relato interrumpido de Berlín y, a la vez, lo inscribe en el movimiento físico de quien visita el Museo. De esa manera, abre un espacio para la memoria que se articula y se puede leer entre líneas.

Con todo, soy plenamente consciente de que el Museo Judío no puede constituir un modelo para el espacio urbano. La especificidad del proyecto de un museo permite al arquitecto una serie de libertades formales y conceptuales que no podrían aplicarse o repetirse en el diseño de un espacio urbano como el de Potsdamer Platz. Si no obstante ello establezco una relación entre el vacío construido del museo de Libeskind con el vacío tapado con edificios de Potsdamer Platz, es porque aquel proyecto pone en cuestión de manera muy productiva la fascinación que provoca la megaobra en construcción. El recuerdo y el olvido aparecen inextricablemente ligados. Naturalmente, ambas formas del vacío se diferencian radicalmente entre sí. Una es un espacio urbano abierto resultante de la guerra, de la demolición y de la historia del Muro. La otra es un espacio arquitectónico construido a conciencia y en esencia autorreflexivo. Cierto es que ambos espacios generan la memoria. ¿Pero la memoria de quién? El concepto mismo del vacío tendrá un significado distinto para los judíos que para los alemanes. Difícilmente pueda evitarse el peligro de romantizar o de naturalizar el centro vacío de Berlín. De la misma manera, el museo de Libeskind debe enfrentarse con el reproche de que estetiza y monumentaliza el vacío, de que incluso lo hace caer en mala metafísica. Derrida señaló ese punto cuando en diálogo con Libeskind advirtió sobre el peligro de una lógica de la ejemplaridad.[15] Por otra parte, el edificio del Museo

[15] Cf. Daniel Libeskind, "Jacques Derrida zu 'Between the Lines', en Müller, ob. cit., pp. 115-120.

muestra que Libeskind es de hecho plenamente consciente del riesgo de la monumentalización: es cierto que el Anexo es gigantesco, sobre todo en comparación con el edificio barroco originario. Pero en contraste con la arquitectura monumental convencional, se sustrae por completo a una mirada totalizante que lo abarque, imprescindible para el efecto monumental. Lo mismo vale para el vacío que recorre el edificio, como también para la fachada, a la que le falta tanto la entrada central como la escalinata usual en los museos tradicionales. Tal monumentalidad anti-monumental, con la que el Museo busca articular la vida judía en Berlín y el hecho histórico del Holocausto, se opone de la manera más contundente al recordatorio oficial del Holocausto que se erigirá en el extremo norte de aquel vacío entre la Puerta de Brandenburgo y la Potsdamer Platz. Si uno pone en duda, creo yo con buenas razones, la capacidad de los monumentos convencionales para mantener viva o incluso para promover la memoria pública o colectiva, entonces el anexo de Libeskind al Berliner Museum quizás constituya un mejor recordatorio de la historia alemana y judía, de la historia de los vivos y de los muertos, que lo que pueda llegar a ser nunca ningún monumento oficial al duelo por el Holocausto.

Para concluir, habría que señalar que en el marco del actual *boom* de la construcción en Berlín, el edificio de Libeskind es el único proyecto que explicita temas de la historia nacional y local de manera relevante para la Alemania reunificada. En este sentido, ni la renovación del Reichstag por Noman Foster ni el plan ciertamente atractivo de Axel Schultes para el Barrio del Gobierno en el Spreebogen pueden compararse con la obra de Libeskind. Con su énfasis articulado arquitectónicamente sobre las rupturas y discontinuidades de la historia alemana y judío-alemana, el Museo Judío se opone a los intentos de los reconstructores críticos de acoplarse sin intersticios con la arquitectura y el urbanismo del Reich imperial, que sencillamente dejan librada al olvido la arquitectura de Weimar, del nazismo y de la RDA. En tanto arquitectura de la memoria, se opone también al posnacionalismo de la arquitectura corporativa global a la manera de Potsdamer Platz, una forma de construir y de planificar que carece tanto de memoria como de sen-

tido enfático del lugar en el que se emplaza. Es así como este edificio, diseñado antes de 1989, sin querer se transformó en la década de 1990 en un manifiesto contra ese otro vacío que se extiende desde una concepción nostálgica de la Berlín del 1900 hasta una entropía urbana corporativa pos-2002. Aún no ha concluido el relato de Berlín como vacío. Pero, quizás, esa ciudad tan vital y llena de energía logre incluso incorporar en el tejido urbano el ultimísimo elefante blanco de Potsdamer y Leipziger Platz. París logró convivir con Sacré Coeur. Por qué Berlín no habría de poder vivir con Sony Corp. Cuando haya mermado la actual tormenta de imágenes, cuando se haya vuelto obsoleta la INFO BOX, cuando se haya olvidado la reconstrucción crítica, podría llegar a imponerse la concepción de la capital como montaje de las más diversas formas y espacios históricos; el compromiso con la imprescindible textura palimpséstica de los espacios urbanos podría llevar entonces algún día a formas arquitectónicas nuevas, hoy inconcebibles. Esperemos que así sea.

8. Miedo al ratón: las transformaciones de Times Square

Por más que *Cats*, el espectáculo que bate el récord de permanencia en Broadway, esté en su décimo sexto año en cartel en el Wintergarden Theater, unas cuantas calles al norte de Times Square, el miedo a un ratón se transformó en el tropo dominante en el debate actual sobre la revitalización urbana de Times Square. Cuando oigo determinadas críticas exasperadas y apocalípticas sobre los efectos de la invasión de Disney en el santuario de la cultura popular de Nueva York no puedo sino recordar cómo los nazis detestaban al ratón Mickey. Para ellos, ese personaje simbolizaba la contaminación de la auténtica cultura alemana; el ratón era oscuro, sucio, portador de enfermedades, una amenaza para el cuerpo político y para el cuerpo de la nación.[1] En la Alemania de la década de 1930 el ratón era, claro está, el judío. En el film propagandístico de 1940 *El judío eterno*, la diáspora judía era representada por enjambres de roedores migrantes, que invadían, destruían y controlaban hasta el último reducto del globo terráqueo. Una teoría de la globalización *avant la lettre*: intensamente paranoica, conspirativa y asesinamente ideológica. Como reacción al éxito de las películas de Disney en Alemania, los nazis hicieron foco en el color negro de Mickey, alertaron sobre la "negroidización" (*Verniggerung*) de la cultura alemana y de esta manera fusionaron a Disney con un ataque al jazz como aquella otra modalidad de la cultura norteamericana –por ende, contraria a la germanidad– que debía ser extirpada. Louis Armstrong y

[1] Sobre Disney en Alemania, véase J. P. Storm y M. Dressler, *Im Reiche der Mickey Mouse: Walt Disney in Deutschland, 1927-1945* [En el reino del Ratón Mickey: Walt Disney en Alemania, 1927-1945], Berlín, Henschel, 1991.

Benny Goodman, amalgama de negro y judío, representaban la máxima amenaza a la raza aria. Dada su fobia a los ratones, los nazis eran incapaces de ver cuán bien cuajaba Disney en su propio proyecto ideológico: pulcritud e higiene, anti-urbanismo, chauvinismo y xenofobia combinados con una predilección por los grandes espectáculos y por el entretenimiento de masas tal como lo organizaba el ministerio de la ilusión comandado por Joseph Goebbels.[2] La belleza aria quizás haya llegado tal vez a amar a la "bestia" norteamericana; en cambio nunca se dio el enfrentamiento entre la Alemania nazi y Disney.

Los nazis tenían su propia versión de Disneylandia, un mundo sin ratones, seguramente, articulado en torno de un monumentalismo de mortal seriedad en lugar de una fantasía animada, pero basado igualmente en el control, el espectáculo, los simulacros y la megalomanía. El compendio arquitectónico de ese afán consistió en la Germania de Alfred Speer, la nueva capital del Reich de los Mil Años, diseñada a fines de la década de 1930 para ser construida hacia 1950. Los bombarderos norteamericanos y británicos prepararon el terreno, por así decirlo, para el eje norte-sur de Germania en el centro de Berlín; su éxito garantizó que nunca se construyera dicha ciudad. En su lugar los alemanes, como toda Europa durante la Guerra Fría, recibieron a Disney. Y el jazz, el blues, el rock and roll. Para los adolescentes alemanes de la década de 1950, todas esas importaciones culturales norteamericanas (denostadas como imperialismo cultural tan sólo mucho después) representaban un soplo de aire fresco que pasaba a través de una ventana que se abría al mundo y que permitía a toda una generación definirse en términos no tradicionales en medio de los escombros y las ruinas del Tercer Reich. Leer el Ratón Mickey y el Pato Donald podía ser considerado incluso como un acto de resistencia a esa cultura popular "auténticamente" alemana que había sobrevivido al Tercer Reich, impuesta por la fuerza en los colegios a través de los coros que entonaban *Volkslieder* y predominante en la industria cinematográfica bajo la forma de los *Heimatfilme*, el cine del terruño. Obviamente, Disney y

[2] Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1996.

sus efectos constituyen una historia complicada que difícilmente pueda ser reducida a una narrativa nítida.

Es obviamente injusto comparar con los nazis a quienes en la actualidad critican a Disney. Es otra la época, otra la política: sí, es cierto. Sin embargo, la imagen nazi del ratón va muy bien con Times Square; no con el actual, por cierto, sino con el *anterior* al reciclado actual, el de los *sex shops*, la vulgaridad, las drogas, la prostitución, el abuso infantil, el deterioro urbano. La calle 42 lo tenía todo. Desde entonces, hemos sido testigos del irreconciliable antagonismo entre los partidarios de una limpieza general provenientes de la derecha y los románticos de la marginalidad de la izquierda. Pero como sucedió con los nazis, ambas partes conjuran una imagen mítica de un pasado mejor en sus esfuerzos por detener el cambio.

Sin embargo, aunque a lo largo de la historia el tropo de la nostalgia demostró su atractivo como estrategia a corto plazo, también probó ser evasivo cuando se trataba de perspectivas más largas, lo que se debe a que es incapaz de anclar en el mundo real su noción mítica de la autenticidad. Parece ser que la autenticidad siempre viene *después* –es vivida como memoria y principalmente como pérdida–. En la cultura urbana en particular suele ocurrir que esas novedades que generan nuestra resistencia están predestinadas a volverse en el futuro la base de un pasado que habremos de glorificar en su momento. Uno se ve tentado a cerrar filas con Bertolt Brecht en contra de los dorados días del pasado y en favor de los malos tiempos por venir. De hecho, no hay indicio evidente alguno de que la mera presencia de una tienda y un teatro Disney en Times Square transformen ese espacio en una Disneylandia urbana. Después de todo, Nueva York no es Orlando y la transformación de Times Square involucra mucho más que la presencia de grandes corporaciones del entretenimiento, como Disney, Bertelsmann y Viacom. Sea como fuere, en su última reencarnación Times Square parece mucho más atractiva de lo que se había planificado hace tan sólo diez años atrás. ¿Acaso nos olvidamos de las torres de oficinas planificadas por Philip Johnson y John Burgee, que (para alivio generalizado) pasaron al archivo después del *crash* de los mercados bursátiles de 1987? En lugar de

transformar Times Square en un páramo de oficinas habitado por señores grises en trajes de tres piezas, el reciclado actual, dirigido por Robert A. M. Stern, reconoce el espacio como un centro vital para la cultura, el teatro, el entrenimiento y la publicidad. Ese concepto constituye en sí un buen punto de partida. Y, a la vez, se atiene a la tradición del lugar.

Esto *no* significa lanzarse en los brazos de Disney como si fuera la panacea; en efecto, tal vez su presencia en Times Square presagie desarrollos urbanos que vistos en conjunto no sean saludables. Sin embargo, deberíamos hablar de ellos en una clave diferente; en este punto, nuestra reacción no necesariamente deba consistir en un arranque que nos lleve hacia alguna noción de una cultura alta residual o incontaminada, seguido inevitablemente de una queja por la incesante mercantilización de la cultura que trae consigo el imperio Disney. El fenómeno de Times Square es sintomático de una reorientación de los ejes del debate cultural. Las fisuras ya no se dan entre la cultura alta y la baja, entre la cultura elitista y la comercial, como se daba en los debates sobre la posmodernidad en las décadas de 1970 y 1980; las divisiones ahora se plantean dentro del ámbito de lo "popular" mismo. De hecho ni siquiera el debate de la década de 1930 entre Theodor Adorno y Walter Benjamin sobre la cultura de masas, considerado punto de referencia para aquellos que bien quisieran dar vuelta la vieja jerarquía, puede ser reducido a una simplista dicotomía de lo "alto" versus lo "bajo".

Hace ya décadas Adorno comprendió los aspectos insidiosamente reaccionarios del proyecto de Disney, dado que lo ubicó en el marco de lo que analizó como el goce sadomasoquista de los espectadores en el cine, que se ríen cada vez que el muchachito recibe un castigo o una tunda de golpes: el síndrome del Pato Donald, la cultura de masas como decepción masiva y sadomasoquismo colectivo.[3] La manera en que Adorno condenaba al Ratón Mickey era igual de categórica que la de

[3] Sobre el debate Adorno/Benjamin, véase Miriam Hansen, "Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney", en *South Atlantic Quarterly* 92:1, invierno de 1993, pp. 27-61. Para otra crítica marxista y detallada de Disney, véase Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic* (trad. e introducción de David Kunzle), Nueva York, International General, 1975 [traducción castellana: *Cómo leer al Pato Donald.*]

los nazis, pero sus razones concernían a la clase en lugar de la raza. Es célebre el desacuerdo de Walter Benjamin con las afirmaciones de Adorno; su mirada sobre Mickey, mucho más positiva, se basaba en su concepción de la manera en que los medios modernos pueden alterar radicalmente los modos de percepción, la manera en que hacen estallar la percepción arraigada de tiempo y espacio e incluso la manera en que un ratón animado sobre celuloide puede llegar a representar una suerte de añorada reconciliación entre las tecnologías mediáticas y la naturaleza. Incluso en aquel entonces la cuestión no se refería únicamente a una decisión sobre la oposición alto versus bajo, sino más bien a la evaluación de la cultura de masas comercial, cuyas formas eran transportadas y modeladas por los nuevos medios. Y ésa sigue siendo la cuestión en la actualidad. En este sentido, el debate sobre Times Square involucra discernir en el conflicto entre dos conceptos diferentes de la cultura de masas, de lo popular: por un lado, la visión limpia, *mainstream* y suburbana; por el otro, una concepción que invariablemente identifica lo verdaderamente popular con marginalidad, otredad y cultura de las minorías. Ambas visiones son estrechas y no resulta claro por qué razón Times Square debería ser modelada por alguna de ellas.

Sea como fuere, las cuestiones sobre cultura alta versus baja que marcaron el debate sobre la posmodernidad resultan hoy irrelevantes en el debate sobre Times Square. Es demasiado facilista acusar a los profetas del Día del Juicio Final provocado por Disney de abrigar prejuicios intelectuales, propios de la cultura alta, contra los placeres de la cultura de masas. Y algunos de sus argumentos contra el imperio Disney dan de lleno en la meta y no están relacionados con la oposición alto/bajo. De hecho, su crítica ideológica de la visión Disney de la cultura de masas tal vez haya sido tomada directamente de Adorno, un teórico "elitista" con el cual la mayoría de los críticos contemporáneos de Disney negarían tener alguna relación.

Desde mi punto de vista, lo que está en cuestión en Times Square es la transformación de un espacio legendario de la cultura popular en una época en que los conglomerados globales del entretenimiento están redescubriendo el valor de la ciudad y de sus millones de turistas

para sus estrategias de *marketing*.[4] El proyecto de revitalización de Times Square enfrenta a aquellos que lamentan la pérdida de un Times Square más antiguo, de alguna manera más "auténtico" (ya se trate de la encarnación pretendidamente saludable de la década de 1940 como del distrito en decadencia, sucio, pornográfico, de cosecha más reciente), con aquellos que están abiertos al cambio pero se sienten inseguros acerca del significado de las transformaciones en lo que se refiere a la economía, el tránsito, el medio ambiente, el clima y el ambiente y la vibración de este centro simbólico de Manhattan.

Por supuesto existirán en el nuevo Times Square ámbitos similares al shopping y más restaurantes y tiendas temáticas, pero no puede echarse toda la culpa a Disney. El shopping invadió la ciudad y está aquí para quedarse. Con sólo ir al Hotel Marriot Marquis (construido en tiempos de Reagan como un bastión contra la vulgaridad de la calle 42) uno se topa con Nueva Jersey en Nueva York: un espacio urbano totalmente suburbanizado que se completa con las predecibles plantas de interior, las escaleras mecánicas propias de todo shopping y los ascensores de alta velocidad que alternan entre el exterior y el interior, como una suerte de autopista que atraviesa un corredor parquizado con árboles, y que rápidamente lo transportan a uno al destino final. Sin embargo, este suburbio vertical brinda asombrosas vistas sobre la escena urbana: desde el bar giratorio del piso octavo uno puede ver el panorama de Times Square, los carteles luminosos, las masas, los torrentes de autos y taxis, la ciudad como un paraíso artificial de color, movimiento y luz. El hecho de brindar un panorama como ése ya es en sí mismo un convincente argumento de que los suburbios reales no satisfacen completamente a sus habitantes, que están comenzando a volver a la ciudad como un tropel de turistas y consumidores en busca de diversión.

Asimismo, se plantea aquí un problema de más vasto alcance que quisiera describir en términos de *la ciudad como imagen*. Se trata de una problemática que Nueva York comparte con otras metrópolis de

[4] Saskia Sassen y Frank Roost, "The City: Strategic Site for the Global Entertainment Industry", inédito.

los siglos XIX y XX que luchan por mantener su rol como centros ecónomicos y comerciales al mismo tiempo que se transforman en entornos similares a museos para un turismo cultural cada vez más globalizado. El discurso de la ciudad como imagen involucra a los políticos y desarrollistas que buscan garantizar los ingresos provenientes del turismo de masas, de las convenciones y del alquiler de comercios y oficinas; uno de los puntos centrales de esta nueva política urbana consiste en espacios estéticos para consumo cultural, en acontecimientos taquilleros en los museos, festivales y espectáculos de todo tipo, destinados a deslumbrar al nuevo tipo de turistas citadinos: el vacacionista urbano o incluso el maratonista metropolitano que reemplazó al antiguo *flâneur* con todo el tiempo del mundo (quien, además, siempre fue retratado más bien como un morador de la ciudad que como un viajero). Hay, claro está, aspectos negativos de esta noción de la ciudad como imagen, como museo o como parque temático. Sin embargo, basta con comparar el desarrollo actual de Times Square con el proyecto Sony en el Potsdamer Platz de Berlín para dejar de preocuparse.[5] El famoso eje entre Berlín oriental y occidental corre serio riesgo de transformarse en un *shopping high-tech* desde que se está construyendo el centro Sony en un predio que durante 50 años fue un páramo. En contraste, Times Square mantuvo su energía y su vitalidad urbanas y no es probable que vaya a cambiar. No cabe duda de que el nuevo Times Square habrá de atraer a más turistas, pero acaso también lleve a más espectadores a sus teatros, y a su vez eso tal vez contribuya a atraer a empresas relacionadas que contribuyan a revitalizar el área.

Sin embargo, ninguno de esos aspectos exige que celebremos el nuevo Times Square como si fuera una especie de instalación artística, la apoteosis de una cultura de carteles luminosos que es imposible distinguir del arte real, tal como sugirió, en tono demasiado triunfante, un artículo en *The New York Times*.[6] En las primeras décadas del siglo XX,

5 Cf. el cap. 7 de este libro: "El vacío rememorado: Berlín como espacio en blanco".

6 Michael Kimmelman, "That Flashing Crazy Quilt of Signs? It's Art", en *The New York Times*, 31 de diciembre de 1996, p. 1.

el crítico austríaco Karl Kraus dio en el blanco cuando insistió en que sí existe una diferencia entre una urna y un urinario y dividió a sus contemporáneos entre aquellos que usaban el urinario como urna y aquellos que utilizaban la urna como urinario. Aunque actualmente lo más frecuente sea hacer ambas cosas a la vez, como parece ser el caso en gran parte de la cultura posmoderna, tal vez tengamos que volver a considerar esas distinciones. Las diferenciaciones son tanto más importantes cuando se discuten las transformaciones en el espacio urbano que resultan de esta nueva economía de servicios y entretenimiento. Hay buenas razones para creer que Times Square seguirá siendo un lugar de diversidad urbana y que no se transformará en una colonia del imperio Disney. No nos olvidemos de que Disney alquiló la esquina de la calle 42 y la Séptima Avenida sólo por un período temporario. Es posible que fracase el experimento Disney en Nueva York y entonces tal vez se construyan finalmente las torres de oficinas.[7] Hecho que, de suceder, transformaría al Times Square de Disney en un objeto para la nostalgia.

[7] Mientras escribía este artículo se estaba construyendo una torre de oficinas en la esquina noroeste de Broadway y Calle 42, y se acababa de aprobar un segundo edificio similar, mientras se estaban considerando dos torres más.

IV. Utopías del pasado, recuerdos del futuro

9. Palimpsesto 1968: Estados Unidos/Alemania

I

En la retrospectiva, los contornos de la década de 1960 (como cuyo emblema solemos considerar de manera simplificadora y cuestionable el año 1968) no se han vuelto más nítidos con el correr del tiempo. De hecho, parece suceder todo lo contrario. Aunque la distancia histórica depare alguna claridad singular en virtud del acceso a los documentos y a los archivos, los desarrollos ulteriores de la política y de la cultura inscriben a la década de 1960 en nuevas constelaciones, que se superponen de manera compleja con las imágenes anteriores de aquella década ya tan lejana. En este sentido, la memoria y el olvido se mezclan de manera sintomática y el *topos* 1968 se transforma en un palimpsesto que se sigue escribiendo, reescribiendo, sobreescribiendo y borrando. Tal vez, en la actualidad, lo más interesante de esos tiempos consista precisamente en su carácter palimpséstico. La problemática se desplaza aquí desde un registro histórico absolutamente legítimo y necesario hacia el intento de indagar cómo y bajo qué formas modificadas la década de 1960 sigue teniendo efectos sobre nuestro presente en lo político, lo estético y lo cultural. Resulta inevitable comprobar que la presente cartografía que compara a Alemania y a los Estados Unidos habrá de perder precisión por reunir huellas de extensos períodos de tiempo, signados por la interrupción; pero tal vez resulte más fructífero para nuestros debates subrayar precisamente ese carácter palimpséstico de 1968 en la comparación de lo ocurrido a ambos lados del Atlántico Norte que la mera elaboración de un registro transatlántico de los itinerarios a través de aquella década.

Cuando pienso en 1968 como un palimpsesto tengo en cuenta los siguientes aspectos: para comenzar, el '68 en tanto componente de un posterior debate transatlántico sobre la posmodernidad, que si bien comenzó de manera puntual en la década de 1960 en los Estados Unidos, en el momento de su mayor auge a principios de la década de 1980 (Habermas, Lyotard, Jameson) no tematizaba la década de 1960 en tanto tal, por más que llevara la impronta de sus impulsos intelectuales. En relación con ese debate, el desplazamiento de un binarismo modernidad/posmodernidad, pensado en términos meramente cronológicos, hacia una triangulación modernidad/vanguardia/posmodernidad, es un desarrollo que debe ser analizado en otros términos para los Estados Unidos y para Alemania.[1] Luego, el desplazamiento políticamente candente de la posmodernidad hacia el multiculturalismo, el poscolonialismo y los estudios étnicos y de género y los *queer studies* –temas cuya genealogía se remonta, por lo menos en los Estados Unidos, a la década de 1960–, con su agitación en el campo social y cultural, pero que no jugaron ningún papel en el debate sobre la posmodernidad, cuya impronta a principios de la década de 1980 era muy eurocéntrica; por otra parte, desde la década de 1980, el año 1968 aparece en el campo conservador como un *anti-topos* central de las *culture wars* norteamericanas y de la posterior *Gingrich revolution* de 1994, en las que se buscaba restar legitimidad *a posteriori* a un fenómeno que ya había perdido interés en la opinión pública, para, al mismo tiempo, ocupar su legado metamorfoseado por la derecha, ya que de manera similar a la izquierda del '68, en los Estados Unidos la derecha del '98 contaba con un ala terrorista que ejercía violencia contra las clínicas donde se practicaban abortos, contra los homosexuales y las minorías. Finalmente, 1968 desde la perspectiva de 1989, como primera ola globalizadora de una revuelta estudiantil internacional que había fracasado treinta años atrás y como in-

[1] Cf. entre otros textos Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Londres, Indiana University Press, Bloomington y Macmillan, 1986; Klaus R. Scherpe, *Die rekonstruierte Moderne: Studien zur deutschen Literatur nach 1945* [La modernidad reconstruida: estudios sobre la literatura alemana posterior a 1945], Colonia, Böhlau, 1992.

tento de abandonar las representaciones obsesivas que imponía la Guerra Fría, tanto en Praga como en Berlín, tanto en París como en Chicago.[2] En sus múltiples reescrituras y sobreescrituras, el palimpsesto '68 puede ser leído como un texto en el cual se articulan las políticas de la memoria y se marcan las posiciones en las diversas coyunturas actuales, tanto en Alemania como en los Estados Unidos.

II

Sin embargo, las diferencias entre Alemania y los Estados Unidos que deben ser elaboradas por una cartografía comparativa no sólo se refieren a las huellas de 1968 en el presente. Mientras la década de 1960 podía concebirse otrora, en una comparación internacional, como revuelta juvenil, acción de protesta y movimiento antibélico globales, en términos retrospectivos me parecen cada vez más notables las diferencias entre las diversas geografías culturales, por no decir las diferencias nacionales. Naturalmente, enfatizar la internacionalidad representaba un verdadero elixir vital para la década de 1960, hecho que por razones históricas se manifiesta de manera mucho más intensa en Alemania que en los Estados Unidos. En los Estados Unidos se reivindicaba la vigencia de los valores tradicionalmente norteamericanos y democráticos (*participation*, *grassroots democracy*, *civil disobedience*) contra el anquilosamiento del sistema político en el *military industrial complex*. En Alemania, por el contrario, la cuestión giraba específicamente en torno a desarticular las tradiciones nacionales conservadoras, que pretendían un *Sonderweg*, una vía particular para la historia alemana; además, en gran medida bajo el influjo del movimiento estudiantil norteamericano, se buscaba ejercitar formas alternativas de democracia. Años después y a pesar de todo lo que se criticaron los supuestos excesos del movimiento de protesta, dicha aspiración fue descrita y contabilizada con justa razón como una exitosa occidentalización de la República Federal de Alemania.

2 Debo esta reflexión a las conversaciones con Anson Rabinbach (Princeton).

Ahora bien, si en lugar de detener la mirada en el fenómeno del '68 como protesta y conflicto generacional, se amplía el marco histórico no sólo en dirección al presente, sino también hacia atrás, hacia las décadas de 1950 y 1940, las diferencias se agudizan; surgen entonces cartografías de contornos muy diferentes. Son precisamente los paralelismos más evidentes los que hacen perder de vista las diferencias más profundas: por ejemplo, cuando la protesta contra el imperialismo norteamericano en Vietnam opera con la comparación Estados Unidos = fascismo, o inventa el eslogan USA = SA = SS.[3] Esa identificación de los Estados Unidos con el nacionalsocialismo, ampliamente difundida en la República Federal de Alemania a fines de la década de 1960, fue descrita por Dan Diner como "semiótica de un discurso subterráneo" que apuntaba a una "acción de descargo por proyección".[4] Lo que en los Estados Unidos constituía una estrategia retórica polémica que podía invocar el antifascismo real de la coalición antihitleriana de la Segunda Guerra Mundial para obtener su énfasis moral y político, en Alemania se transformaba en una maniobra encubridora que, consciente o inconscientemente, bloqueaba el pasado alemán. A lo que apunto aquí es a que la inscripción del movimiento de protesta alemán en la historia del nacionalsocialismo y sus derivaciones no tiene ningún correlato comparable en términos de historias de vida en la generación que protestaba en los Estados Unidos; a lo cual se suma el hecho de que las teorías marxistas sobre el fascismo nunca tuvieron vigencia en Norteamérica. La generación que levantaba las banderas de la protesta percibía a los Estados Unidos de la década de 1960 como una deformación corregible de una Norteamérica mejor (compárese con el manifiesto de Port Huron del SDS, 1962),[5] lo que en términos estructurales resulta muy similar a los planteos del conservadurismo cultural que, desde el frente contrario, en sus ansias por lograr que

[3] Dan Diner, *Verkehrte Welten: Anti-Amerikanismus in Deutschland* [Mundos al revés: antinorteamericanismo en Alemania], Francfort del Meno, Eichborn Verlag, 1993.

[4] Ibíd., pp. 130 y 142.

[5] Cf. Paul Berman, *A Tale of Two Utopias: The Political Journey of the Generation of 1968* [Historia de dos utopías: el itinerario político de la generación de 1968], Nueva York, W.W. Norton, 1997, pp. 45-48, 66-68.

Norteamérica volviera a la buena senda, dictaminaba que la década de 1960 constituía una deformación, un verdadero desvío.

Otra diferencia que llama la atención en una mirada retrospectiva es la circunstancia de que la izquierda alemana llevó adelante un intenso debate en el que acusaba a la sociedad de sucumbir al terror del consumo, planteo que no se dio con la misma intensidad en los Estados Unidos, a pesar de los hippies y del *great refusal à la* Marcuse. La particular intensidad de ese debate, de fuerte impronta protestante, en Alemania se explica por un lado como formación reactiva contra las represiones políticas que subyacían en el furor obsesivo por la comida, los viajes y el sexo propios del milagro económico alemán; como consecuencia, aunque de manera encubierta, también remitía a la historia alemana. Por otro lado, ese debate permitía que ciertos sectores de la izquierda alemana reinterpretaran las evidentes falencias de la RDA en materia de consumo como una ventaja comparativa del socialismo real, una postura que conoció su propio Waterloo a más tardar en 1989.

En términos generales, en la República Federal de Alemania de la década de 1960, las políticas simbólicas de la memoria (las luchas de clases de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, las tradiciones democráticas del jacobinismo, desde el *Vormärz* hasta la República de Weimar) jugaron un papel mucho más importante que en los Estados Unidos, donde las energías intelectuales eran interpeladas por los reales conflictos violentos en las calles de Mississippi y por las protestas públicas contra la guerra de Vietnam. El pasaje de la violencia estructural a la violencia física, que en Alemania se discutía con conceptualizaciones que discernían entre "violencia contra las cosas" y "violencia contra las personas", estuvo presente desde el comienzo en los Estados Unidos –ya a principios de la década de 1960– con las decenas de muertes y asesinatos durante el movimiento por los derechos civiles, con la explosión de los ghettos urbanos de mediados de la década, con los asesinatos políticos de Martin Luther King y los Kennedy y luego con las protestas contra el servicio militar y la guerra en Vietnam, ya mencionadas. Sin embargo, esos traumáticos acontecimientos políticos están prácticamente ausentes de los debates contemporáneos, como

cuando se mide la década de 1960 por sus resultados, catalogándolos como mera revolución de los estilos de vida (*life style revolution*).

Como ejemplo cabe mencionar un artículo muy polémico publicado en el *New York Review of Books*, en el que el politólogo Mark Lilla homologa sin más la revolución cultural de la década de 1960, en tanto deslegitimización de los patrones tradicionales de conducta, con la revolución reaganiana de la década de 1980 en tanto desregulación de los mercados, y no los lee como fenómenos contradictorios sino complementarios.[6] ¿Su demostración? Para Lilla, en tanto nuevo demócrata Clinton combinaría la moral de la década de 1960 con la política de la década de 1980, lo que se correspondería con los deseos mayoritarios de la población. Lo que pierde de vista la "política de la fusión" de Lilla es la incertidumbre cultural y social que amenaza la identidad norteamericana, fenómeno que no puede circunscribirse a la derecha fundamentalista; también se olvidan las amenazas económicas que se ciernen sobre amplios sectores de la población incluso en tiempos de auge económico y plena ocupación. Los conflictos reales de la década de 1960 se reprimen de la misma manera que el incipiente potencial de conflicto de la década de 1990. Ese tipo de mirada, que lisa y llanamente busca desactivar la guerra de trincheras desatada en las *culture wars*, se debe a una necesidad de armonía pos-1989, pero a la vez falla en avizorar las realidades históricas. En ese contexto, no puedo dejar de pensar en Andy Warhol. Paradójicamente, el oscuro trasfondo de muerte y violencia de la década de 1960 se vuelve mucho más visible hoy en las serigrafías de Warhol (tan criticadas en su momento en Alemania como kitsch consumista) que en los incontables acontecimientos académicos que conmemoran el '68, reduciéndolo cínicamente a una ola modernizadora de la cultura de consumo posmoderna, o que se entregan, como más de un pensador que peina canas, a la nostalgia en los festejos del trigésimo aniversario; en ese caso, la nostalgia de la revolución de la década de 1960, con toda su carga política, se reproduce como un eco mi-

[6] Mark Lilla, "A Tale of Two Reactions" [Historia de dos reacciones], *New York Review of Books*, 14 de mayo de 1998, pp. 4-6.

tigado en clave de recordación sentimental. Como pudo observarse en los Estados Unidos en el 30° aniversario celebrado en el año 1998, las diferentes formas de reacción que constituyen los discursos contemporáneos de la memoria abarcan desde las falsas armonizaciones neoliberales hasta el cinismo desilusionado, pasando por la nostalgia de izquierda. Lo que hace que estas tres reacciones respecto de 1968 se vuelvan tan fantasmales es el contexto intelectual de la década de 1990. De manera similar a lo que ocurre en Alemania, en los Estados Unidos los discursos públicos de la memoria están abocados en gran medida a la obsesiva elaboración de los traumas históricos. Es ese oscuro trasfondo de la década de 1990 el que vuelve tan anacrónica la dimensión utópica, lanzada al futuro, que caracterizaba a 1968.

III

Otra diferencia sustancial es la que concierne al papel del arte y de la literatura en el contexto político. Ciertamente se puede esgrimir la existencia del circuito *underground* beat-pop-porno-rock, si es cuestión de subrayar la internacionalidad de las revueltas de la década de 1960.[7] Cuando se lo hace se desdibuja, sin embargo, la relación de la cultura de masas con la *high culture*, relación que en los Estados Unidos se codifica de manera muy diferente a lo que sucede en Alemania. En este contexto, quisiera señalar sólo un aspecto de esta cuestión. Cuando se pasa revista a las publicaciones recientes sobre la década de 1960, llama la atención que el arte, la literatura y la teoría de la cultura desempeñan un papel mucho más importante en el contexto alemán del '68 que en el norteamericano. Ya en la década de 1960 no había en los Estados Unidos debates verdaderamente equivalentes a la querella literaria de Zürich, a las polémicas públicas del Grupo 47, o al debate en torno del arte como mercancía que se dio en las páginas del seminario *Die Zeit*,

[7] Tal como lo plantea de manera muy convincente Klaus Briegleb, *1968. Literatur in der antiautoritären Bewegung* [1968. La literatura en el movimiento antiautoritario], Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1993.

todos ellos estrechamente ligados con el movimiento de protesta. Por ejemplo, para los Estados Unidos es lisa y llanamente inconcebible la importancia que llegó a tener en los debates alemanes el alegato de Leslie Fiedler en favor de una literatura posmoderna, presentado en un simposio en la ciudad de Friburgo, publicado posteriormente en *Christ und Welt* en septiembre de 1968 y citado una y otra vez.[8] Las intervenciones de Susan Sontag o de Leslie Fiedler fueron de limitado alcance y, en todo caso, tuvieron un mínimo influjo sobre el movimiento político. Sobre todo los textos de Fiedler, como "The New Mutants" o "Cross the Border, Close the Gap", que suelen evocarse con justa razón en los debates alemanes como tempranos manifiestos de la posmodernidad, retrospectivamente se leen más bien como un repliegue estetizante de los impulsos políticos del movimiento de protesta en los Estados Unidos. Por su parte, en lugar de operar como catalizadores o de aglutinar fuerzas, ese tipo de textos sólo tuvo una función marginal en el contexto norteamericano. Lo mismo puede decirse en última instancia del beat (Ginsberg, Burroughs, Kerouac *et al.*) y del pop, que generaron revuelo en las escenas de California o de Nueva York, pero que, por lo demás, con excepción tal vez de la *factory* de Warhol, que debe ser considerada la fuente más importante para Stonewall y la *gay liberation*, no eran considerados parte del movimiento. Es por esa razón que en los estudios históricos más recientes, esos nombres sólo aparecen en los márgenes, si bien naturalmente dejaron su impronta en el entorno de la generación que llevó adelante la protesta. Al menos en los Estados Unidos no existen trabajos comparables con los profundos estudios de Klaus Briegleb sobre la literatura y la cultura de la década de 1960 en Alemania.

[8] Publicado fragmentariamente en el catálogo *Protest. Literatur um 1968* [Protesta. Literatura en torno a 1968], una exposición del Deutschen Literaturarchiv juntamente con el seminario de Germanística de la Universidad de Heidelberg y el archivo radiofónico Deutscher Rundkunfkarchiv, en el Museo Nacional de Schiller en Marbach am Neckar. Marbacher Kataloge 51, ed. por Ulrich Ott y Friedrich Pfäfflin, Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 1998, pp. 369 y ss. Sobre el papel de Fiedler en el contexto norteamericano cf. Klaus J. Milich, *Die frühe Postmoderne: Geschichte eines europäisch-amerikanischen Kulturkonflikts* [La temprana posmodernidad: historia de un conflicto cultural europeo-norteamericano], Frankfurt del Meno, Campus, 1998, pp. 184-200.

Que así ocurra no es casual. Difícilmente pueda imaginarse en los Estados Unidos una exposición con los testimonios literarios de la protesta tal como ocurrió en la ciudad alemana de Marbach. ¿Por qué no? Una primera respuesta posible consistiría en señalar que en los Estados Unidos los conservadores tuvieron tanto éxito que lograron ocupar el *topos* 1968 con asociaciones tan negativas en aras del desplazamiento hacia el *topos* posmodernidad, que una exposición de ese tipo en todo caso sería concebible bajo el título "arte degenerado". El patrocinador tendría que ser el senador Jesse Helms y el programa sería desarrollado por los conservadores culturales de la revista *New Criterion*. Pero por más predominantes que sean los conservadores (por ahora) en el discurso político público anti-1968, la mayoría de los norteamericanos *mainstream* se toman con bastante tranquilidad el apocalipsis cultural tan denunciado por los conservadores. La mayor parte de los escritores más celebrados en la década de 1960, como Norman Mailer, Brautigan, Barthelme, Paul Goodman, Charles Reich o Norman O. Brown, prácticamente ya no se leen en la actualidad.[9] Y los grandes escritores como Pynchon rara vez son vistos como producto de esa década. En términos generales, para medir los fenómenos literarios o artísticos los norteamericanos asignan una importancia mucho menor al grado de reflexión sobre el pasado o el presente políticos de lo que es el caso en Alemania. Es diferente la estructura de los medios de comunicación y son muy distintas las expectativas. En última instancia, el *Kulturkampf*, la guerra cultural, es un invento alemán, por más que, ironía de la historia, sea la derecha norteamericana la que vuelva a ponerla en escena. Si las *culture wars* desatadas por los conservadores encontraron cierta resonancia en sectores más amplios de la población, se debe menos al arte y a la literatura incriminadas, que van de Mailer a Kushner pasando por Mapplethorpe, que, por el contrario, a los masivos cambios en el campo de los medios de comunicación desde la aparición de la TV

[9] Como consecuencia, el ataque global contra la literatura de la década de 1960, lanzado por Roger Kimball en una serie de diez capítulos en *New Criterion*, se desvaneció sin ningún efecto público. Roger Kimball, "Reflections on a Cultural Revolution I-X", *The New Criterion*, septiembre de 1997-junio de 1998.

por cable y de Internet. De hecho, se esbozan aquí modificaciones culturales tal como las había profetizado McLuhan en la década de 1960; entretanto, se han hecho realidad. Por lo demás, toda esta euforia tecnológica actual recuerda de manera harto sorprendente a los *think thanks* futuristas de la década de 1960 y a la visión amigablemente católica de la "aldea global" de McLuhan, reescrita luego por Baudrillard en la década de 1980.[10] Entretanto, McLuhan vuelve a estar de moda y Baudrillard ha caído en el olvido. Para oponerse a los triunfalistas del ciberespacio habría que considerar en qué medida las nuevas tecnologías también provocan nuevas incertidumbres a través de la aceleración de los contextos biográficos, de la reestructuración del trabajo y de las carreras profesionales, de la mediatización de la esfera privada, de la virtualización de las experiencias y demás fenómenos. Si existe un factor que defina a la posmodernidad como época y que permita diferenciarla claramente de la anterior alta modernidad, se coincidirá en señalar que son las nuevas tecnologías de la comunicación y sus efectos estructurales sobre la vida cotidiana. Sin embargo, de eso no se habla prácticamente nunca en la polémica sobre la posmodernidad de los combatientes culturales de derecha. En el mejor de los casos, apuntan en tono moralizador contra los contenidos desagradables difundidos por la televisión y por los canales de Internet. El mensaje de McLuhan –"*The medium is the message*"– es interpretado negativamente por los conservadores culturales en una sola dirección, es decir en sus ataques contra los medios gráficos que supuestamente participan de una conspiración liberal, comenzando por el *New York Times*. En la práctica, claro, para su comunicación y organización esos mismos conservadores recurren masivamente a medios como los *talkshows*, las radios e Internet.

En la comparación entre Alemania y los Estados Unidos también hay que recordar que el concepto de posmodernidad surgió en los Estados

[10] Sobre la recepción de McLuhan en Baudrillard, véase Andreas Huyssen, "In the Shadow of McLuhan: Baudrillard's Theory of Simulation" [En la sombra de McLuhan: la teoría de la simulación de Baudrillard), en *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* [Memorias de entre luces: marcar el tiempo en una cultura de la amnesia], Nueva York y Londres, Routledge, 1995, pp. 175-190.

Unidos en pleno enfásis utópico de la década de 1960 y que por mucho tiempo mantuvo su lealtad a dicha genealogía. A diferencia de lo que ocurrió en los Estados Unidos, el término posmodernidad siempre tendió a tener una mala reputación en Alemania, donde, por otra parte, comparativamente sólo comenzó a tener efectos más tarde. Como se demostró en múltiples oportunidades, el contexto específicamente norteamericano o bien se malentendió o bien se ignoró por completo y, como consecuencia, tampoco fue traducido. A lo cual se sumó el rechazo a la teoría posestructuralista surgida en Francia, que, y pese a todas las protestas de los autores implicados y de las diversas propuestas interpretativas (el posestructuralismo como arqueología de la modernidad estética), fue catalogada como posmoderna. Todo eso se combinó con una reducción de la posmodernidad a una estética de lo arbitrario y al neoconservadurismo y otros dislates alemanes por el estilo.[11] Nunca llegó a comprenderse el genuino potencial de protesta de las prácticas estéticas de la década de 1960 en los Estados Unidos, que habían asumido el legado de las vanguardias históricas bajo condiciones diferentes. Por cierto, esas prácticas tenían menos que ver con lo *beat*, *porno*, *acid* y *underground* que con Cage y Rauschenberg, Warhol y Fluxus, el arte minimalista y conceptual de la escena neoyorquina. Como intenté demostrar en mi libro *After the Great Divide*, el impulso crítico de la vanguardia histórica pudo prender en los Estados Unidos de las décadas de 1950 y 1960 porque no había llegado a ser tan domesticado como en Europa.[12] En todo caso, en los Estados Unidos se estaba bastante lejos de una conciencia de las aporías de la vanguardia, tal como las enumeró taxativamente Enzensberger en 1962. Recién comenzaba a desplegarse allí el potencial crítico de las estrategias vanguardistas. Y en lo que hace a Europa, los trabajos más recientes de Peter Wollen sobre Cobra y el situacionismo

[11] Cf. Andreas Huyssen, "Postmoderne-Eine amerikanische Internationale?" [La posmodernidad, ¿una internacional norteamericana?], en Andreas Huyssen y Klaus R. Scherpe (eds.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels* [Posmodernidad. Signos de un cambio cultural], Reinbek, Rowohlt, 5ª ed., 1997, pp. 13-44.

[12] Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism-Mass Culture-Postmodernism* [Después de la gran división: modernismo-cultura de masas-posmodernidad].

probaron que tal vez la evaluación pesimista de Enzensberger era exagerada.[13] De hecho, los impulsos vanguardistas tuvieron su efecto a fuerza de repetición; de ninguna manera resultaron meramente aporéticos. La neovanguardia en los Estados Unidos significaba de manera enfática y del todo consciente "*repetition with a difference*", tal como lo describió recientemente Hal Foster.[14] Esa apropiación de los procedimientos tradicionalmente vanguardistas tenía lugar en Fluxus, en el arte minimalista, conceptual, en las instalaciones y *performances*, todas ellas formas (anti-)expresivas que no podrían comprenderse sin el trasfondo de los movimientos de la década de 1960.[15] Fue más que nada a través de las instalaciones y de las *performances*, a través del entramado de artes plásticas, cinematográficas y videoarte como a partir de la década de 1970 pudieron transportarse contenidos de índole totalmente diferente: el feminismo, las temáticas raciales, la sexualidad, etc. También los temas poscoloniales de la década de 1980 se desarrollaron a partir de ese contexto. La teoría europea pudo llegar a ser tan importante en los Estados Unidos porque las formaciones teóricas francesas de la década de 1960 (Barthes, Foucault, Lacan, Derrida, Lyotard, etc.) guardaban fuertes relaciones con la vanguardia histórica, como Bataille, el grupo Documents, los surrealistas. Es allí donde se encuentra el legado de la década de 1960 en la de 1970, y de allí abrevó el impulso crítico de la temprana posmodernidad, en las *performances* y prácticas cinematográficas vanguardistas,

[13] Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth Century Culture* [Ataque a la heladera: reflexiones sobre la cultura del siglo XX], Bloomington, Indiana University Press, 1993, sobre todo capítulo 4 sobre el situacionismo y capítulo 5 sobre Andy Warhol. Con respecto a la literatura, habría que remitirse al estudio ya mencionado de Klaus Briegleb sobre la literatura del movimiento antiautoritario (véase nota 7).

[14] Cf. el fundamental ensayo de Hal Foster, "What's Neo about the Neo-Avantgarde?" [¿Qué tiene de nuevo la neovanguardia?], *October 70*, otoño de 1994, pp. 5-32.

[15] Cf. Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic* [La antiestética], Port Townsend, Washington, Bay Press, 1984. Con respecto al arte conceptual, véanse los trabajos de Benjamin Buchloh sobre el tema, publicados en su mayor parte en la revista *October* y reunidos en un libro que será publicado por MIT Press; sobre Fluxus véase Andreas Huyssen, "Back to the Future: Fluxus in Context" [Volver al futuro: Fluxus en contexto], en el catálogo de la *Exposición In the Spirit of Fluxus*, editado por Elizabeth Armstrong y Joan Rothfuss, Minneapolis, Walker Art Center, 1993, pp. 140-152; reproducido en Huyssen, *Twilight Memories*, ob. cit.

en la crítica de una arquitectura corporativa global (que encontró su más nítida expresión en la revista de arquitectura *Oppositions*) y en los proyectos de una neovanguardia cuya concreta crítica institucional, tal como demostró Benjamin Buchloh en contra de Peter Bürger, a menudo se articulaba con mayor agudeza que la de la vanguardia histórica de Europa (por ejemplo, en las obras de Broodthaers y Haacke, entre otros).[16] En mi opinión, es sobre todo en el ámbito de las artes plásticas donde se abrió en los Estados Unidos la posibilidad de una posmodernidad crítica que funcionaba ciertamente en términos transatlánticos, la posibilidad de un *postmodernism of resistance* que no puede homologarse con la posmodernidad arquitectónica de un Charles Jencks. Desde entonces, sin embargo, también se ha agotado en gran medida ese potencial crítico de la neovanguardia posmoderna; no sólo como resultado de la ola neoexpresionista en la pintura de principios de la década de 1980, sino también por la lógica misma de su planteo. Es que la antiestética no puede sostenerse a largo plazo sin que se agote.

De ninguna manera es el propósito de estas observaciones esgrimir una defensa actual de un concepto crítico o incluso subversivo de la posmodernidad, noción que en la actualidad no podría sino parecer anacrónica. Tan desgastado está el concepto macro de posmodernidad que casi ya no puede ser utilizado. Y por lo demás, parece bastante cuestionable si en lo sustancial vale la pena centrar el foco de la atención en conceptos que son índices de profundos cambios, como posmodernidad, poscolonialismo, multiculturalismo o, últimamente, globalización. Ahora bien, si se trata de la posmodernidad y de la década de 1960, hay que recordar que en la literatura y el arte norteamericanos de aquellos tiempos no estaban en juego los interrogantes macro acerca de la modernidad social y política, como sí se dio luego en Habermas o Lyotard y los discursos que les siguieron, orientados hacia dimensiones más globales. Antes bien, desde la década de 1950 se bus-

[16] Véase la nota bibliográfica a propósito de la traducción norteamericana de la *Theorie der Avantgarde*, de Peter Bürger, a cargo de Benjamin Buchloh, "Theorizing the Avant-Garde", *Art in America 72*, noviembre de 1984.

caba desarticular una determinada codificación o academización del *modernism* y de la *high culture*, que se había impuesto en las universidades y en los museos desde la década de 1940. Ése era el objetivo de John Cage y sus compañeros del Blackmountain College, de Susan Sontag, los beats, los artistas pop y muchos más. En términos políticos y culturales, esta revuelta se movía en el marco de la modernidad, de su mandato de innovación estética tanto como de su crítica del anquilosamiento político y cultural, la burocratización y la arrogante autocomplacencia de la década de 1950. No se buscaba abandonar la modernidad, sino despojarla de su carácter dogmático y reactivarla en tanto tradición democrática norteamericana. En ese sentido, el movimiento de la temprana posmodernidad see caracterizaba por una dimensión nacional. Sólo en ese contexto tenía sentido la intervención de Fiedler: Huckleberry Finn en lugar de Proust, *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, en lugar de las *Elegías de Duino*, de Rainer Maria Rilke. Al mismo tiempo, era una revuelta contra la cultura metropolitana de Nueva York, contra la sofisticación de las élites culturales, tal como se expresó también de otra manera en el movimiento de las canciones folk y en las baladas de Bob Dylan.

El hecho que llama la atención retrospectivamente cuando se analiza la constelación posmoderna de la década de 1960 a la de 1980 es que la posmodernidad se codificaba claramente en términos transatlánticos y no globales. Ello podría constituir otra razón de que el concepto de posmodernidad haya desaparecido prácticamente del debate actual, que apunta cada vez más a temáticas como poscolonialismo, centro/periferia y globalización. Va de suyo que en un contexto de ese tipo ya no puede jugar un papel demasiado importante el concepto de vanguardia, con su fuerte impronta europea. Quisiera agregar una breve reflexión con respecto a este punto. Precisamente en el campo del arte y de la arquitectura, el internacionalismo de la década de 1960 quedó limitado a lo eurocéntrico y transatlántico. Desde la megaexposición *Les Magiciens de la Terre* en el Centre Georges Pompidou y el surgimiento de las bienales de Corea, Johannesburgo, San Pablo, etc., cambió radicalmente el horizonte de la producción estética internacional. Surgió un intenso in-

tercambio entre las prácticas artísticas locales de la periferia y el arte de las metrópolis, que puede llevar a nuevas formas expresivas. Ciertamente, la globalización sigue significando el influjo del mercado artístico occidental, de las grandes galerías y museos internacionales. Pero también se han puesto en marcha desarrollos concretos que ni siquiera podían ser imaginados por el discurso tercermundista de la década de 1960 y que entretanto llevan a que el concepto de posmodernidad parezca demasiado limitado e históricamente específico.

IV

En la actualidad, la diferencia más notable entre los discursos alemanes y los norteamericanos con respecto al '68 se da, claro, en el campo de la política cultural. Como quiera que evaluemos los efectos de 1968, debería existir un consenso, tanto en los Estados Unidos como en Europa, sobre el hecho de que las estructuras de las instituciones políticas se modificaron mucho menos de lo que pretendía la generación del '68; en cambio, las modificaciones del campo cultural y social son tan profundas que entre los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y la década de 1980 se abre un verdadero abismo del que la nostalgia por la década de 1950 aparecida desde la presidencia de Reagan es un índice revelador más que una superación. Klaus Scherpe describió el '68 como un accidente, una irritación efectiva de cierta normalidad.[17] Los accidentes pueden ser tanto eliminados cuanto llevar a una nueva normalidad, que es lo que finalmente sucedió en los Estados Unidos y en Alemania, si bien con matices diferentes. En ambos países, el movimiento de protesta transformó de manera duradera el mundo de la vida, la cotidianeidad y la socialización de las generaciones siguientes. La democratización, la participación, la deslegitimización de la ideología de la Guerra Fría, la creciente importancia de las ONGs

[17] Klaus R. Scherpe, "Belles Lettres/Graffiti: Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger" [Bellas letras/graffiti: fantasías sociales y formas expresivas de la generación del '68], trabajo inédito presentado en el simposio de Marbach.

(Greenpeace, Amnesty International, etc.), la liberalización sexual, los cambios en el concepto de cultura, la revolución en los estilos de vida y los hábitos de consumo –si bien todos esos fenómenos no describen un nuevo consenso público, sí dan cuenta de un nuevo entorno para nuestra vida. En ambos países, los gobiernos conservadores se las arreglaron con mayor o menor grado de pragmatismo para convivir con esas transformaciones. La observación vale incluso para Reagan, que logró mantenerse alejado de los temas favoritos de la derecha cristiana –como la plegaria escolar, el activismo pro-vida y el "*creationism*"–. A partir de 1989, claro, los desarrollos comenzaron a tomar rumbos diferentes. En la Alemania reunificada, el intento por desarticular el consenso de izquierda liberal posterior a la década de 1960, por medio de nociones como la de la nación segura de sí, parece haber fracasado y no sólo desde el resultado de las elecciones de septiembre de 1998, que llevaron al poder a una coalición entre socialdemócratas y ecologistas. En los Estados Unidos la situación es diferente. El "*Kulturkampf Lewinsky*" (como lo caracterizó un medio norteamericano) de 1998 se transformó en una verdadera interferencia de derecha que hay que tomar muy en serio; pese a tener objetivos diametralmente opuestos, por su retórica apocalíptica y por su pretensión de erigir una moral absoluta recuerda los aspectos más negativos de 1968, ya que avizora nada menos que una revolución cultural. Treinta años después, para los Estados Unidos el año 1968 es un tema de alcances impensables en Europa. Y no es casual.

Es que el dilema político y cultural de los teo-conservadores estadounidenses consiste en que el *life-style* posterior a 1968 es como la pasta dentífrica, si se admite la paráfrasis de un proverbio norteamericano: una vez que salió del pomo es imposible hacerla entrar. Los conservadores que responsabilizan de deterioro cultural al sistema artístico y educativo, considerablemente democratizado desde la década de 1980, llevan perdida su *culture wars* en el nivel del conjunto de la sociedad; el affaire Clinton/Lewinski/Starr sólo representa un tardío clímax político. Por ejemplo, el hecho de que en el encuentro anual de la Christian Coalition de septiembre de 1998, el teleevangelista Pat Robertson haya descrito la Casa Blanca bajo el mandato de Clinton como el "co-

rralito sexual del niño modelo de los años '60" constituye un claro indicio de que para la Norteamérica fundamentalista, la década de 1960 no sólo significa una piedra del escándalo, sino un desvío del recto rumbo nacional, que conlleva decadencia cultural y catástrofe social. Si ese punto de vista fuera mayoritario, Clinton nunca habría sido elegido: un presidente surgido de una familia desmembrada, que se resistió al servicio militar, probó las drogas, es mujeriego y aboga por el derecho al aborto y los derechos de los homosexuales. Todo eso ya era de público conocimiento en 1992. Sin embargo, gracias a las escapadas privadas de Clinton, la perspectiva conservadora marca con su impronta los debates públicos con una intensidad mucho mayor de lo que se podría esperar en virtud de las encuestas de opinión. Atribuir únicamente a los medios esa discrepancia entre el discurso público y el debate publicado sería quedarse corto en el análisis. En mi opinión, es otra la cuestión que se articula en esa discrepancia, aunque sea de manera fragmentaria o desplazada. En efecto, resulta interesante comprobar que el concepto de posmodernidad, que ya hace años no juega un papel organizador en el debate intelectual, ha cobrado nueva vida política en los medios. Ya no son sólo los conservadores los que recurren a la posmodernidad como concepto abarcador y como pararrayos para la crisis identitaria de América del Norte en la década de 1990. En este contexto, claro está, lo "posmo" aparece bajo una nueva codificación: no se trata ya tan sólo de los cambios en el sistema artístico y arquitectónico que determinaron el concepto hasta entrada la década de 1970. Tampoco se trata de la posmodernidad en los términos de la lectura de Fred Jameson o David Harvey, en tanto nueva dominante cultural en el contexto económico de la desregulación, las formas de producción posfordistas y la globalización, cuya intensidad aumentó desde 1989.[18]

[18] Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991 [traducción castellana: Jameson, Fr., *El post-modernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991]. David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989 [traducción castellana: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1999].

Es precisamente esa relación entre economía política y cultura posmoderna, comprobada por Jameson y Harvey, lo que el frente conservador insiste en negar. En el discurso conservador, posmodernidad significa modificación de los estilos de vida, deterioro de los valores, "degeneración" del arte con una simultánea disociación de lo cultural respecto de los factores económicos y tecnológicos. Mientras en los Estados Unidos se demoniza la década de 1960 con una intensidad que llegó prácticamente a la histeria en una serie de diez artículos sobre la literatura sesentista publicados por la revista cultural de derecha *New Criterion*,[19] en Alemania se tiende más bien, si es correcta mi observación, a banalizar los impulsos de la década de 1960 o a restarles legitimidad como una suerte de antifascismo retrasado, tal como sucedió a principios de la década de 1990. Esa banalización revisionista del '68 también aparece en el epílogo de Helmuth Kiesel al catálogo de la muestra de Marbach: 1968 como una suerte de excrecencia en la evolución de la República Federal de Alemania. Lo erróneo de esta hipótesis es que niega a la década de 1960 todo significado profundo para el devenir de Alemania Federal. En el mejor de los casos, dicho enfoque acierta al señalar que el año 1968, que solía polarizar el campo político y era invocado por derecha y por izquierda para periodizar la historia de la posguerra hasta hace diez años, perdió entretanto presencia como acontecimiento central frente al año 1989 y las consiguientes problemáticas.

Frente a ello, los ataques conservadores contra el '68 en los Estados Unidos no sólo dominan las revistas de los intelectuales de derecha, sino que también hallan cada vez mayor repercusión en el debate público más amplio. Eso se relaciona también con el hecho de que desde la perspectiva de derecha, los *sixties* no sólo son índice de protestas, drogas y sexo, sino también sinónimos de *big government* y Estado de bienestar, de la "guerra contra la pobreza" del presidente Johnson y del programa democrático de la "gran sociedad". Justamente Clinton, quien como presidente asumió muchas de las posturas "antigubernamentales" de los

[19] Véase nota 9.

republicanos, se transformó en la superficie de proyección que unifica ambos aspectos, radicalmente enfrentados en la década de 1960 en tanto sistema y protesta contra el sistema. En ese sentido, la paranoica imagen del '68 como enemigo sirve por un lado para reemplazar los enemigos perdidos desde 1989; marca por lo tanto el lado oscuro del discurso triunfalista de la poshistoria de Francis Fukuyama, que hizo furor durante un breve período posterior a 1989.[20] Por otra parte, sin embargo, los ataques contra el '68 señalan profundas transformaciones en el sistema cultural y social norteamericano, ocultas antes que explicitadas en dicho discurso.

V

Con estas reflexiones vuelvo sobre el interrogante acerca de cómo explicar la discrepancia entre la opinión pública y el debate publicado en el *affaire* Lewinsky. ¿Qué se está articulando aquí de manera oculta? Tal vez resulte de interés un breve desvío para indagar en el contexto de las interrelaciones germano-norteamericanas. En la opinión pública estadounidense actual, uno de los aspectos centrales del *topos* '68 sigue siendo el debate acerca de si la década de 1960 debe leerse como un enfrentamiento en aras de renovar la praxis democrática o como su traición; el debate no se plantea en esos términos en Alemania, donde al menos hasta 1989 existía un amplio consenso en torno a que la década de 1960 contribuyó de manera decisiva a la occidentalización y la democratización de la República de Bonn. La demonización de la década de 1960 en los Estados Unidos comenzó con los *culture wars* de la década de 1980, desencadenada por el libro de Allan Bloom *The Closing of the American Mind* (1987), y con los ataques conservadores al National Endowment for the Arts y a las ciencias humanas y culturales. En el contexto de fines de la década de 1980 resulta interesante comprobar que en el discurso conservador, la filosofía alemana de

[20] Francis Fukuyama, "The End of History", *The National Interest*, verano de 1989.

Nietzsche y Heidegger jugaba un papel mucho más importante como pervertidores de la moral y las buenas costumbres que, por caso, la recepción del "Western Marxism" por parte de la Nueva Izquierda, pensamiento que en realidad desempeñó un papel mucho más significativo para el desarrollo de un clima intelectual alternativo en los Estados Unidos que Nietzsche o Heidegger.[21] El ataque conservador estaba dirigido, sobre todo tras el *affaire* De Man de 1987, contra la deconstrucción y contra Jacques Derrida, a quien se le enrostraba, como también sucedía con Nietzsche y con Heidegger, que cayera en el relativismo y en el nihilismo. También se atacaba el feminismo, el poscolonialismo y los así llamados *cultural studies*, surgidos como secuela de la escuela de Birmingham. Resulta innegable que existía un elemento nacional en ese debate, un rechazo de cierta teoría y de ciertas tradiciones filosóficas europeas que de alguna manera representan el problema de la inmigración en el nivel intelectual.

Ironía de la historia, ese tipo de argumentos hace recordar notablemente una crítica cultural alemana muy anterior, en la que el "cierre de la mente americana" reemplaza la decadencia de Occidente, codificada ahora como declinación de la civilización occidental en la era de la globalización. Como antídoto se recomienda la lectura de los textos clásicos de la cultura occidental, con lo cual Bloom inició en los Estados Unidos el debate conservador en torno del canon literario. Se vuelve a plantear allí un paralelismo con la década de 1960 que no es en absoluto casual, ya que Allan Bloom proviene de la escuela de Leo Strauss.

Esa constelación se deja leer en los siguientes términos: los conservadores norteamericanos movilizan la vieja tesis del *Sonderweg* alemán, la vía particular germana, y sus amenazas contra la década de 1960 estadounidense. Es así como Allan Bloom traza un paralelo entre el discurso de Heidegger al asumir el rectorado en 1933 con la postura de los profesores que simpatizan con el movimiento de protesta: "Apenas

[21] Con respecto a este punto, estoy pensando en revistas como *Studies on the Left*, *Radical America*, *New German Critique*, *Telos* y otras. La única revista importante que reivindicaba a Heidegger ya en la década de 1970 era *Boundary 2*.

con unos mínimos cambios, la fórmula más siniestra de su discurso del rectorado de 1933 devino el lema de los profesores norteamericanos que colaboraban con el movimiento estudiantil de los 60: 'ya pasó el tiempo de decidirse. La decisión ya ha sido tomada por la parte más joven de la nación alemana'".[22] La protesta de los estudiantes negros en la Universidad de Cornell en 1969 da motivos a Allan Bloom para dictaminar: "Como Hegel, de quien se dice que murió en Alemania en 1933, la Ilustración llegó a su último aliento durante la década del 60". Es más: "la nueva izquierda de Norteamérica era de cuño heideggeriano y nietzscheano"[23] –la tesis de la destrucción de la razón, proferida ahora desde Chicago–. Una vez más vuelve a movilizarse el viejo esquema racionalismo/irracionalismo, que naturalmente ya había sido utilizado con frecuencia en la década de 1960, para atacar al movimiento de protesta; en esta oportunidad, en cambio, se lo utiliza para explicar el deterioro de la cultura *posterior* a 1968: la democracia norteamericana, amenazada por la importación cultural alemana en ropaje francés. Esa perspectiva resulta particularmente curiosa ya que la mayoría de las revistas intelectuales fundadas en la década de 1960 o a principios de la de 1970 en los Estados Unidos partían más bien de tradiciones de izquierda y no precisamente de Heidegger. El joven Lukács, la Escuela de Frankfurt, Gramsci, Sartre, Brecht eran los referentes infaltables. Pero a Bloom eso no le plantea ningún problema: todo se transforma en un guiso recocido de marxismo nietzscheano que, en su opinión, es aún más errado y peligroso que el original.

El hecho de que Bloom demonizara a Heidegger y a Nietzsche pareció volverse relevante poco después, cuando saltó a la luz el *affaire* sobre los artículos pronazis de Paul de Man en suplementos culturales belgas durante la ocupación nazi a comienzos de la década de 1940.

[22] Allan Bloom, "The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students" [El cierre de la mente americana: cómo la educación superior ha traicionado la democracia y empobrecido el alma de los estudiantes de hoy], Nueva York, Viking Penguin, 1988, p. 315 [traducción castellana: *El cierre de la mente americana*, España, Plaza & Janés, 1989].

[23] Ibíd., p. 314.

Con ese antecedente se relacionaba el *Sonderweg* alemán, y el irracionalismo con la desconstrucción y la posmodernidad. La posmodernidad también aparece en ese discurso como una consecuencia de la década de 1960, aunque bajo un signo muy diferente; se transforma entonces en un proyecto conjunto franco-germano contra el racionalismo, la democracia y el pragmatismo norteamericanos: de Heidegger a la desconstrucción (De Man y Derrida); de Nietzsche a Foucault y a las actuales izquierdas "posmos" y "poscom(unistas)", que entretanto ya son objeto de críticas con connotaciones nacionales por parte de liberales norteamericanos como Richard Rorty.[24] Las imágenes no pueden ser más similares: en ambos lados del Atlántico Norte se describe la posmodernidad como una perjudicial importación desde el exterior. El reproche de relativismo que se plantea por derecha en los Estados Unidos y el de arbitrariedad que se esgrime por izquierda en Alemania se reflejan mutuamente.

Como sucedía con aquella antigua crítica cultural alemana, este discurso norteamericano también busca trazar fronteras que separen del exterior; pero en este caso las amenazas externas no residen en la civilización occidental, como ocurría en la antigua versión alemana, sino en la invasión de los bárbaros, que ya no asedian las puertas de la ciudad sino que se han instalado hace tiempo en el corazón de la metrópolis. ¿Y quién es el culpable de destruir el idilio familiar norteamericano? No son otros que los *baby boomers* de la década de 1960 con su "*life style revolution*", su relativismo, su subversión de los valores nacionales. Suele olvidarse aquí otra innovación de la década de 1960, un cambio de múltiples consecuencias que nada tuvo que ver con el movimiento de protesta. Me refiero a la ley de inmigración de 1965, que puso fin a la cláusula que privilegiaba a los inmigrantes europeos y que tuvo profundos efectos sobre la composición étnica de la población norteamericana. El sistema social del *melting pot*, codificado predominantemente en clave

[24] Richard Rorty, *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Cambridge, Harvard University Press, 1998 [traducción castellana: *Forjar nuestro país. El pensamiento de izquierdas en los Estados Unidos del Siglo XX*, Editorial Paidós, 1999].

europea, se vio sometido a presión externa debido a los crecientes flujos inmigratorios latinoamericanos y asiáticos, mientras simultáneamente había perdido legitimidad interna como consecuencia de las luchas por los derechos civiles. Se trata de un efecto de la década de 1960 que no suele tenerse en cuenta, pero que determina de manera decisiva la intensidad de las *culture wars* y de los debates sobre la inmigración que se dieron en 1994 (el "contrato con América" del que hablaba Gingrich). Para los conservadores, lo que está en cuestión es la tradicional identidad norteamericana, de impronta fuertemente sajona, cuyo deterioro no es atribuido en primera instancia a factores sociales y económicos, sino a los *sixties* y a los *baby boomers*. Es conocida esa argumentación desarrollada por Daniel Bell en *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976).[25] Por doquier el '68 aparece como un recuerdo encubridor. En mi opinión, sólo así se explica la virulencia de la crítica cultural conservadora en los medios públicos. Se encubre la inseguridad que asedia a la identidad nacional atribuyendo culpas a instituciones culturales como las universidades ("radicales en toga"), los museos (los *affaires* Maplethorpe o Enola Gay), la industria cinematográfica y la televisión (sexo y otras lesiones a los "valores familiares"). El '68 y la nueva (a)moral sexual, la deconstrucción, el espíritu alemán y los *cultural studies* funcionan como pararrayos. Sólo que a diferencia del debate sobre el canon de hace diez años, en la actualidad los conservadores no aspiran solamente a recuperar terreno en el ámbito educativo, supuestamente ocupado por "radicales en toga", sino que pretenden sin más el control de la opinión pública y cultural, lo que lleva a recordar al senador McCarthy y la caza de brujas de los procesos de Salem. Sin embargo, hay buenas razones para abrigar la esperanza de que conservadores como William Kristol, William Bennett, Bork o Kimball hayan exagerado la nota. Hace poco, Arthur Miller señaló una diferencia esencial entre Salem y el proceso de *impeachment* contra Clinton: en los procesos de Salem (así como, vale recordar, en tiempos de McCarthy) se logró suscitar en la población una

[25] Traducción castellana: Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, México, Alianza Editorial-CONACULTA, 1990.

histeria colectiva; en el *affaire* Clinton, en cambio, ese efecto no tuvo lugar. Por otra parte, incluso en el campo conservador crece la resistencia contra los ideólogos en el Congreso y los intelectuales de derecha del entorno del semanario *The Weekly Standard*, de Rupert Murdoch (editado por William Kristol), o de la revista *First Things,* de John Neuhaus. Cabe esperar que la revolución cultural de derecha se agote en los próximos tiempos, sobre todo desde que nuevas estadísticas dan cuenta de un retroceso de los fenómenos que denuncian los conservadores: retroceso de la criminalidad, de los nacimientos extramatrimoniales, del SIDA, de las tasas de divorcio. Más allá de las causas a las que pueda atribuírselos, esos cambios desalientan el pesimismo cultural de los conservadores. Sólo una significativa crisis económica podría modificar radicalmente el panorama general y deparar un éxito a los conservadores en su combate cultural contra el '68, que hasta ahora han perseguido en vano por sus propias fuerzas. La guerra aún no terminó.

10. Recuerdos de la utopía

"La nostalgia, que aspira a la realidad de aquello que no existe, en las obras de arte se transforma en recuerdo."
Theodor W. Adorno

I

Como el arte, el pensamiento utópico siempre ha sobrevivido a los entierros prematuros, y en determinadas épocas ha protagonizado incluso resurrecciones bastante espectaculares desde los no-lugares de los mapas de la vida social y cultural. Sobrevivir y volver a nacer, el deseo de aniquilar la muerte, la añoranza de una vida mejor, siempre han formado parte de los impulsos más obstinados que en la adversidad mantienen viva la utopía. En nuestro siglo, el discurso del fin de la utopía es tan endémico en la imaginación utópica como lo son sus visiones de mundos alternativos, tiempos distintos, otras formas de pensar.

El pensamiento utópico sobrevivió a que fuera declarado obsoleto en el *Manifiesto Comunista* y a que perdiera color en el marxismo científico, para celebrar su revancha dentro del marxismo mismo en el siglo XX en la obra de Bloch y Adorno, Benjamin y Marcuse, entre otros. También sobrevivió a las agoreras advertencias de Karl Mannheim en *Ideología y utopía*, que hoy pueden leerse como una anticipación de la *posthistoire*: "Es posible que en el futuro, en un mundo en que nunca exista nada nuevo, en que todo esté terminado y cada momento sea una repetición del pasado, pueda haber una condición en la que el pensamiento esté absolutamente desprovisto de todo elemento ideoló-

gico y utópico".[1] No obstante las objeciones en contrario, lejos estamos de ese futuro evocado por Mannheim. En efecto, junto con el imperio soviético colapsó una de las formas mayores de la utopía ortodoxa y preceptiva. El triunfalismo que acompaña en Occidente ese específico fin de la utopía celebrándolo como el fin de toda utopía no tiene en cuenta en qué medida ese colapso afecta ya la cultura de las democracias liberales mismas. Es que la utopía nunca muere sola: arrastra su contra-utopía. Con la dimisión de la Unión Soviética, ahora es el capitalismo el que carece de una visión de futuro; pero en lugar de intentar remediar el problema, se solaza en esa falta como si el pragmatismo a corto plazo fuera una alternativa. Parecería ser que el fin de la utopía constituye nuestro problema con un alcance mucho mayor de lo que quisiéramos admitir.

Los intentos obsesivos por descalificar la utopía siguen siendo fundamentalmente ideológicos; en el aquí y ahora quedan encerrados en una batalla discursiva con los pensamientos utópicos residuales y en surgimiento. La gran tenacidad con la que se lleva adelante esa denuncia del ideario utópico años después de que se disolvió el imperio soviético prueba que nuestra época no está ni más allá de la historia ni tampoco en el umbral de alguna instancia pos-utopía. El ataque neoconservador contra todas las utopías, a las que se acusa de inherente e insidiosamente totalitarias y terroristas (recalentado en sucesivas ediciones con argumentos que recurren a ancestros como Carl Schmitt o Hegel), tiene por obvio objetivo reescribir, e incluso borrar, los efectos de la década de 1960, esa década del siglo XX que volvió a alumbrar con todo el énfasis el espíritu utópico, desde Martin Luther King, que exclamaba "tengo un sueño", hasta Herbert Marcuse, que exigía que se volviera realidad la utopía de los *graffitis* de mayo del '68 que proclamaban "la imaginación al poder". No puede negarse, en efecto, que cierto tipo de imaginación utópica terminó tras la década de 1960 en una falsa conciencia ilumi-

[1] Karl Mannheim, *Ideology and Utopia*, Nueva York, Harcourt, Brace and World, n.d., p. 262 [traducción castellana: *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*, Madrid, Aguilar, 1973].

nada, tal como lo describe Peter Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica*.[2] Pero no doy por sentado que todo el ideario utópico de la década de 1960 condujera en fila cerrada al cinismo de las décadas subsiguientes, ni tampoco considero que el *kynicism* posadolescente de Sloterdijk sea una respuesta adecuada para el entorno cultural de la desilusión posterior a 1960. El cinismo y la utopía, la desilusión y la utopía están lejos de excluirse mutuamente; en lugar de asumir lisa y llanamente el fin de la utopía, tal vez tenga más sentido preguntar si acaso la imaginación utópica se ha transformado en las décadas recientes, si acaso no resurgió desde lugares impredecibles en el pasado, como lo son los nuevos movimientos sociales de las décadas de 1970 y 1980, articulados desde nuevas y diferentes posiciones de sujeto.

Sin embargo, la creencia antropológica en la imposibilidad de destruir o reprimir la imaginación utópica no debería cegarnos ante las dificultades (epistemológicas, políticas, estéticas) con las que se enfrenta el pensamiento utópico *desde* fines del siglo XX. Ya hacia fines de la década de 1970 iba en aumento la sensación de que, de alguna manera, la utopía (y no sólo su anquilosamiento preceptivo) estaba en problemas; ese consenso no puede ser atribuido simplemente a las maquinaciones de los neoconservadores. Pero si hubo algo parecido al fin de la utopía, de ninguna manera queda claro qué es lo que se terminó: tal vez sea necesario mirarle la cara a la víctima.

Tengo para mí que el discurso del fin de la utopía opera en tres niveles. En primer lugar en un nivel político, al que se aludió previamente, que no hace sino reflejar la evolución política posterior a 1968, aquello que los alemanes llaman *Tendenzwende* [cambio o giro en materia política], el surgimiento de un nuevo conservadurismo cultural y político en los países occidentales más importantes, que administra los restos del liberalismo New Deal y de las reformas socialdemócratas. Lo que para algunos fue la *Wende* tan deseada, para otros se transformó en una

2 Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1987 [traducción castellana: *Crítica de la razón cínica* (trad. de Miguel Ángel Vega), Madrid, Taurus Humanidades, 1989].

fascinación casi apocalíptica por el *Ende*, en especial como consecuencia de que Ronald Reagan fantaseara con la guerra de las estrellas y el Pentágono hablara muy suelto de cuerpo del "teatro de operaciones europeo". En términos pragmáticos, este fin de la utopía está muy relacionado con la crisis del liberalismo y del Estado de bienestar, junto con la larga agonía y el colapso final de las alternativas socialistas (Unión Soviética, China, Cuba, Tercer Mundo), el recalentamiento de la carrera armamentista a fines de la década de 1970 y principios de la década de 1980, el incremento de la desocupación estructural en Occidente y el empobrecimiento sistemático en la mayoría de los países del Tercer Mundo, el deterioro ecológico y la generalizada pérdida de confianza en que la tecnología pueda resolver los problemas sociales. Jürgen Habermas analizó este fenómeno en 1984 en una conferencia llamada "La crisis del Estado de bienestar y el agotamiento de las energías utópicas", sugiriendo que lo que estaba en juego no era el agotamiento de las energías utópicas *per se* sino más bien el fin de un cierto tipo de discurso utópico que, desde fines del siglo XVIII, se cristalizó alrededor del potencial liberador del trabajo y la producción.[3] Claro está, Habermas hace referencia a esa crisis de la utopía del trabajo haciendo foco en la acción comunicativa, la intersubjetividad y la situación de habla ideal. Lo que me interesa más para mis propósitos es el rechazo de Habermas a la noción de ruptura radical y su insistencia en que de ninguna manera resulta hoy obsoleta esa amalgama de pensamiento histórico y utópico que, como señaló Koselleck en su obra sobre la temporalización de la utopía, emergió por primera vez a una escala mayor a fines del siglo XVIII. Utopía y tiempo, utopía e historia: la historia como una narrativa de la emancipación y la liberación siempre señala hacia algún futuro, hacia el "todavía no" de Bloch.[4] Por el otro lado, la historia como memoria y como

[3] Jürgen Habermas, "Die Krise des Wohlfahrtstaates und die Erschöpfung utopischer Energien" [La crisis del Estado de bienestar y el agotamiento de las energías utópicas], *Die neue Unübersichtlichkeit* [La nueva oscuridad], Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1985, p. 145.

[4] Reinhart Koselleck, *Die Verzeitlichung der Utopie* [Temporalización de la utopía], en Wilhelm Vosskamp (ed.), *Utopieforschung* [Investigaciones sobre utopía], vol. 3, Frankfurt del Meno, 1985, pp. 1-14

recuerdo siempre es una narrativa preocupada por el pasado, y todos sabemos de las añoranzas utópicas de una Edad de Oro situada en tiempos pretéritos. No hace falta suscribir a la proposición metafísica de Adorno de que el origen es la meta para reconocer que la dialéctica de rememorar y proyectar hacia el futuro constituye el *sine qua non* del pensamiento utópico moderno y es al mismo tiempo la razón de su fortaleza y de su aparente debilidad.

Acaso lo que estemos viendo en la actualidad como un agotamiento de las energías utópicas en vistas al porvenir sólo sea el resultado de un desplazamiento de la organización temporal de la imaginación utópica, que pasa del polo futurista al polo de la rememoración, no en el sentido de un giro radical, sino de un desplazamiento del énfasis. Lo que impulsa gran parte del arte y de la escritura que encarnan la imaginación utópica en nuestra era de supuesta *posthistoire* y pos-utopía es la utopía y el pasado en lugar de la utopía y el *siglo XXI*. Si pensamos en la obra de Alexander Kluge y Christa Wolf, Heiner Müller y Peter Handke, Peter Weiss y Christoph Ransmayr, y en las artes visuales en Joseph Beuys y Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Christian Boltanski, desde mi punto de vista, diría que es el retorno a la historia, la nueva confrontación de historia y ficción, de historia y representación, de historia y mito lo que diferencia a la producción estética contemporánea de muchas de las tendencias que constituyeron las neovanguardias posteriores a 1945, desde el absurdismo al documentalismo y a la poesía concreta, desde el *nouveau roman* al *revival* de Artaud en el teatro, desde los *happenings* y el pop al minimalismo y la *performance*.

Suele suceder en esta búsqueda de la historia que la exploración de los no-lugares, las exclusiones, las manchas en blanco en los mapas del pasado son investidas de energías utópicas orientadas claramente hacia el futuro. Están lejos de ser evidentes las razones de este desplazamiento que va de la anticipación hacia la rememoración y pueden variar de caso en caso. Tampoco es evidente qué pueda significar en términos políticos esa mirada vuelta hacia el pasado, esa búsqueda de historia. Sea como fuere, si tomamos a los artistas mencionados debería quedar claro que no se trata tan sólo del *pastiche* posmoderno o de un desva-

necimiento del afecto, de lo que Frederic Jameson identificó como una de las características dominantes de la posmodernidad. Sin embargo, un análisis como el de Jameson, que deplora los arranques nostálgicos y la "desaparición del sentido de la historia" como rasgos salientes de la posmodernidad, parece bastante unilateral;[5] queda encerrado sin esperanzas en la dimensión futurista de la utopía, que mezcla retazos de un marxismo teleológico con un utopismo signado por Bloch.

En oposición a la tesis de la pérdida y la desaparición, mi propuesta sería preguntarse si los artistas contemporáneos están embarcados en proyectos destinados a reconceptualizar, a reescribir la historia en un sentido que se diferencie tanto del paradigma marxista como del programa modernista en sentido amplio. Acaso sea cierto que esa reconceptualización, que problematiza la historia y el relato, la memoria y la representación desde diferentes posiciones de sujeto, viene imbuida de una cierta nostalgia. Sin embargo, la nostalgia en sí no constituye el polo opuesto de la utopía, sino que siempre está en juego e incluso resulta productiva en la medida en que constituye una forma de memoria. Después de todo, es la misma ideología de la modernización la que ha dado lugar a la mala reputación de la nostalgia y no tenemos por qué atenernos a ese veredicto. Es más, el deseo de la historia y de la memoria tal vez constituya una forma ingeniosa de defensa: en los términos en que lo formuló Alexander Kluge, defenderse del ataque del presente sobre el resto del tiempo. Como sugirió en su *Teoría estética* Adorno, quien tal vez pueda ser considerado el contrapunto complementario de Bloch en el debate sobre la utopía: "desde la anamnesis de Platón, se ha soñado con lo que todavía no es como un recuerdo, lo único que vuelve concreta la utopía sin traicionarla con lo existente".[6]

5 Véase "Postmodernism and Consumer Society" [Posmodernidad y sociedad de consumo], en Hal Foster, Port Townsend (eds.), *The Anti-Aesthetic*, Washington, Bay Press, 1983; "The Politics of Theory", *New German Critique*, núm. 33, otoño de 1984; "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, núm. 146, julio- agosto de 1984.

6 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1973, p. 200 [traducción castellana: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980].

Con todas sus implicaciones culturales, la *Wende* de la década de 1970 y principios de la década de 1980 –el cambio de signo político– no debería ser leída como el fin del proyecto utópico de la década de 1960. Lo que está en juego es comprender la transformación de ese utopismo no tanto en términos de agotamiento o de atrofia, sino como un desplazamiento crítico de un conjunto de energías utópicas que operan en las sociedades occidentales. El pasaje de una orientación que hace foco exclusivamente en el futuro hacia el polo de la memoria tal vez se articule de manera más convincente en la literatura y en el arte que en la política, pero ésa no es una razón para dejar el campo discursivo de la utopía a los síndicos del ala conservadora que pretenden liquidarla.

En su segunda encarnación, el discurso del fin de la utopía se relaciona con una guerra triunfalista contra la modernidad y contra los grandes relatos de la Ilustración, una guerra emprendida por varios pensadores posestructuralistas y sus discípulos norteamericanos. Pero una vez más podría argumentarse aquí que sólo se está declarando la defunción de un cierto tipo de utopía: aquélla del trabajo y la producción, de la transparencia racional del conocimiento, de la emancipación y la igualdad universales. Después de todo, el *potlatsch* y el intercambio simbólico de Baudrillard, los juegos del lenguaje de Lyotard, la *différance* de Derrida, la noción de Barthes del placer del texto, el privilegio que Kristeva asigna a lo semiótico sobre lo simbólico, las máquinas deseantes de Deleuze y Guattari y su noción de una literatura menor pueden ser considerados en sí mismos utópicos por oposición a lo que estos escritores considerarían el discurso monológico, logocéntrico, teleológico, edípico y, por ende, políticamente totalitario propio del utopismo iluminista. Pero en lugar de subrayar las fructíferas dimensiones utópicas de su proyecto, la mayoría de los posestructuralistas, en esa tonalidad intelectual tan intensamente posmarxista, siguen oponiéndose con firmeza a toda atribución de utopismo, culpable para ellos de todos los males de la modernidad. Por cierto, un binarismo extraño, más aún en la medida en que proviene de pensadores y críticos cuyas principales estrategias incluyen la desconstrucción de toda clase de binarismos. Es que la crítica posestructuralista de la utopía só-

lo es pertinente si uno deja caer todas las diferencias entre la imaginación utópica en la esencia de la Ilustración y los extravíos históricos perpetrados en nombre de la racionalidad, la democracia y la libertad.

Tengo para mí que es bastante obvio que la construcción binaria en la raíz de la crítica posestructuralista de la racionalidad iluminista tiene tanto que ver con la política francesa de las décadas de 1960 y 1970 como con cualquier análisis histórico o incluso filosófico de la Ilustración y sus efectos. Por eso tal vez resulte más fructífero explorar en qué medida los variados proyectos posestructuralistas participan en realidad de la transformación del pensamiento utópico de nuestro tiempo sugerido en este texto, una transformación que a su vez puede ser relacionada con una larga tradición de crítica de la modernidad y con el innegable lado oscuro del utopismo iluminista. Después de todo, durante mucho tiempo hubo una crítica modernista de la modernidad, llamada en ciertas ocasiones anticapitalismo romántico, en otras nihilismo estético; la ola de teoría francesa de los últimos veintitantos años no sería sino su última manifestación. Esto no implica que no haya nada nuevo bajo el sol; sugiere más bien que un cierto conjunto de circunstancias políticas y culturales de la vasta historia de posguerra llevó a un punto de inflexión las críticas de la modernidad de períodos anteriores. En ese sentido, la entropía de un cierto tipo de imaginación utópica moderna no implica sino la necesidad de reescribir la utopía de manera diferente.

El tercer nivel del discurso del fin de la utopía resulta de la hipótesis de que la cultura de la modernidad ilustrada en su etapa contemporánea posmoderna hizo realidad la u-topía misma en el sentido del no-lugar, del espacio de una desaparición, de un vacío. Esa postura, propia ante todo de Baudrillard, que se transforma así en un teórico de lo posmoderno en lugar de ser meramente un teórico posmoderno, constituye el anverso exacto de la demanda de Marcuse de hacer realidad la utopía. Para Baudrillard, la utopía no debe ser realizada, no es necesario transformar el sueño y la ficción en realidad, porque esto ya se ha hecho realidad en el sentido opuesto en la medida en que en la sociedad del simulacro, la realidad misma se ha vuelto u-tópica, hiperreal. La cultura mediática posmoderna desterritorializa y desconstruye, desloca-

liza y descodifica. Disuelve la realidad en el simulacro, lo hace desaparecer detrás o más bien dentro de las pantallas de las máquinas procesadoras de palabras e imágenes. De acuerdo con esta versión de una sociedad saturada de imágenes y de discursos, lo que se pierde no es la utopía, sino la realidad. Está en juego la agonía de lo real, el desvanecimiento de los sentidos, la desmaterialización del cuerpo, tanto en término figurado como literal. La utopía ya no resulta necesaria, o al menos es lo que se pretende, porque todas las utopías se han consumado ya, y esa consumación ha resultado fatal y catastrófica. Tal es el argumento de Baudrillard en *Les Stratégies Fatales*.

La profecía de Marx en el *Manifesto Comunista* se volvió verdad: todo lo sólido se ha desvanecido en el aire, pero en lugar de una nueva sociedad, nos encontramos con la simulación de lo real, con la reaparición de lo que alguna vez fue sólido como imagen efímera en la pantalla, en una suerte de inversión apocalíptica de la utopía de McLuhan de la aldea global. Debemos conformarnos con la sociedad del simulacro y con la promesa iconoclasta de Baudrillard sobre la implosión y todo el regodeo que promete el agujero negro, la absorción de toda la luz, no más imágenes, no más significados, sino, en última instancia, densidad de la materia. La imaginería astrofísica de Baudrillard delata su deseo oculto: no expresa sino el deseo de lo real tras el fin de la televisión.

En esa versión, el fin de la utopía no lleva a la ufana reafirmación de los valores y de la tradición, como sucede en el discurso del neoconservadurismo. Tampoco pretende liberarnos de las voces maestras de la modernidad que nos introducen en un mundo de pensamiento nomádico o de juegos agonistas del lenguaje. El fin de la utopía termina siendo el fin de lo real. Nos deja con la distopía del agujero negro, del no-espacio astrofísico en el que colapsaron todas las distinciones entre realidad y utopía y donde el lenguaje mismo deja de ser posible.

Sin embargo, incluso si uno rechaza la versión de Baudrillard sobre la cultura contemporánea por ser inadecuadamente totalizadora y, en ese sentido, ligada en gran medida con esos grandes relatos que rechaza con tanta ostentación, esa inversión de lo real y de lo utópico resulta suficientemente provocadora como para hacernos repensar la relación

entre realidad y utopía en nuestra época. Es que una vez que uno apaga la pantalla –cosa que rara vez parece suceder en el universo de Baudrillard– el problema de la realidad como un no-lugar deviene un problema muy real. ¿Cuáles son las consecuencias para el pensamiento utópico toda vez que la realidad ya no puede ser representada, comprendida o conceptualizada en términos de una *episteme* estable, toda vez que la problemática modernista del lenguaje y de la representación ya no se limita al ámbito estético sino que se ha vuelto ubicua en razón de la expansión de los medios? Después de todo, dicho pensamiento tiene que basarse en percepciones y en construcciones de lo real con el fin de proyectar lo que podría ser. Pero cuando incluso la comprensión funcional de la sociedad capitalista, tal como intentó construirla Brecht, pierde sus amarras en una realidad abarcable y es desplazada infinitamente por el mero ruido de los discursos y de la puesta en escena de los medios visuales, la imaginación utópica no puede sino producir una promesa de redención apocalíptica o bien, aquí y ahora, el paraíso artificial de la escopofilia.

Para resumir el tercer registro del fin de la utopía: si la dialéctica entre la realidad dada y el deseo de imaginar otros mundos es constitutiva del pensamiento utópico, entonces la aparición de la realidad misma como u-tópica, como simulacro en la pantalla, implica la verdadera desaparición de lo real como aquello que creíamos conocer. Junto con la realidad, la utopía misma es lanzada en una caída vertiginosa. Al ocupar un no-lugar, la realidad misma se desvanece, transformando la utopía en una imposibilidad teórica y práctica y entregándonos al infinito reciclaje de los simulacros. En este tercer nivel, el más radical, el discurso del fin de la utopía implica al mismo tiempo el postulado del fin de lo real, y entonces la aporía es completa. Baudrillard puede ser leído como el cumplimiento posmoderno de la predicción de Mannheim, pero su teoría de la simulación sufre de una extrapolación excesiva que extiende un sector limitado de nuestra sociedad, el del ciberespacio *high-tech*, a todo nuestro mundo de la vida contemporánea.

El postulado actual que sostiene que la utopía ha terminado no es más plausible hoy que en tiempos de Mannheim y, como sucedió con

el argumento de Daniel Bell sobre el fin de la ideología en la década de 1950, caerá en el olvido tan pronto como resurja la próxima sensibilidad utópica.

II

La transformación de la temporalidad en el discurso utópico, el pasaje de la anticipación y el futuro a la memoria y el pasado, se manifiesta con bastante fuerza en la producción literaria de Alemania desde la década de 1960. En los últimos años, sin embargo, el discurso político del fin de la utopía intervino con bastante crudeza en los asuntos literarios.

Como consecuencia de la reunificación alemana y del debate en torno de Christa Wolf a fines de la década de 1990, en los medios germanos se acusó vocingleramente a la literatura alemana posfascista de Este y Oeste de enarbolar una disposición utópica descarriada, y, aún más, traicionera. Estaba claro que ese último arrebato de la retórica de la Guerra Fría con esa noción típicamente reductiva de la utopía se proponía reescribir la historia de la cultura y la literatura alemanas a la luz de la reunificación. El antifascismo de tantos escritores e intelectuales alemanes, complejo por sus múltiples niveles y también en términos generacionales, era descartado simplemente como "trasnochado", y, como consecuencia, se lo acusaba de ser autocomplaciente y sospechoso, cuando no lisa y llanamente cómplice de la represión del Estado, como en el caso de varios escritores muy conocidos de la RDA. En los suplementos literarios, el año 1990 se transformó en una especie de grado cero para cualquier evolución literaria ulterior,[7] un requisito previo para el tipo de reinvención de la literatura alemana que, por lo visto, hasta ahora no hizo otra cosa que catapultar al centro de la atención pública el centenario del proto-fascista Ernst Jünger, otro caso flagrante del pasado profundo como futuro, más que como promesa de un nuevo comienzo.

[7] Para detalles sobre este debate, cf. Andreas Huyssen, "After the Wall: The failure of German Intellectuals", en *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, ob. cit.

Sin embargo, el fin de la utopía no floreció súbitamente con el colapso de la RDA. Es que a pesar de que había llegado a ser predominante en los círculos literarios e intelectuales de Alemania un cierto tipo de utopismo de izquierda liberal y socialista, siempre estuvo plagado de dudas y sometido desde un principio al escepticismo. En contra del revisionismo en curso, hay que insistir en las fracturas y complejidades de ese discurso utópico pretendidamente monolítico.

No quisiera abordar la inagotable cuestión filosófica de cómo redefinir la dimensión utópica del arte después de Adorno[8] salvo para insistir en que la dimensión estética es inherentemente utópica y que interrumpir el vínculo entre utopía y literatura es ahogar un recurso vital de la literatura misma. Preferiría centrar el foco en la historia para preguntar en qué medida el reciente discurso sobre el fin de la historia se superpone con un discurso anterior sobre el fin del arte, que fue el análogo alemán de 1968 a la celebración posmoderna de la anti-estética en los Estados Unidos. Con mayor especificidad, quisiera preguntar cómo el fin de la utopía se relaciona con el tan discutido fin del modernismo y con el agotamiento de la vanguardia desde la década de 1960.

Se ha vuelto muy común entre los críticos literarios establecer diferencias entre las tendencias a la politización de la literatura de fines de la década de 1960 (en el espíritu de la producción estética constructivista de Brecht y Benjamin) y el auge de lo que en la década de 1970 se dio en llamar nueva subjetividad, una literatura que presuntamente abandonó lo político y volvió a los rediles de lo decorosamente literario y estético. Queda claro que esta versión tan simplista (de la política a la literatura, de lo objetivo a lo subjetivo, del esclarecimiento ra-

[8] En un artículo fundamental titulado "Wahrheit, Schein, Versöhnung" [Verdad, apariencia, reconciliación] Albrecht Wellmer sugirió una relectura de la dimensión utópica del arte en su relación con la experiencia estética, la verdad, la apariencia bella y el mundo de la vida a la luz de la teoría de la recepción de Constanza y del concepto de Habermas de la racionalidad comunicativa. En Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1985, pp. 9-47 [traducción castellana: *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: la crítica de la razón después de Adorno* (trad. de José Luis Arántegui), Madrid, Visor, 1993].

cional a la irracionalidad, de la historia al mito) no hace justicia a la complejidad de los desarrollos literarios, aunque sí parece haber dado en lo cierto en un punto: aquel intento de la década de 1960 de hacer resurgir el proyecto vanguardista del período entre las dos grandes guerras mundiales (ya se tratase de su reencarnación marxista-brechtiana o de la surrealista a la Artaud) naufragó o simplemente se agotó.

Visto en retrospectiva, la proclama de *Kursbuch* de 1968, tan citada en este contexto, que declaraba la muerte del arte y exigía una documentalización de expedientes políticos, entrevistas y reportajes, se lee más como un decreto administrativo o burocrático que como la superación del arte en la vida en el sentido de Marcuse. Y en retrospectiva, la idea de que la proclama parisina de la "imaginación al poder" tuviera éxito provoca escalofríos no sólo entre los neoconservadores. Si, en efecto, la dimensión estética, hasta en sus formas modernistas más negativas, conlleva inherentemente una *promesse de bonheur* [promesa de felicidad], entonces el proclamado fin del arte así como la demanda de llevar la imaginación al poder constituyeron al mismo tiempo la afirmación del fin de la utopía: el fin no como realización, sino como eliminación. Pero aunque uno admita la dimensión utópica (en el sentido de Marcuse) en el debate sobre el fin de la literatura, deberá enfrentarse con el argumento, esbozado en 1962 por Hans Magnus Enzensberger y vuelto a plantear con algunas variantes por Peter Bürger a principios de la década de 1970, de que el *revival* neovanguardista que comenzó a fines de la década de 1950 era simplemente ilusorio antes que utópico.[9] El ataque vanguardista a la institución del arte ya había concluido una vez pero en un sentido diametralmente opuesto a sus intenciones. El arte ya había sido superado con éxito en la vida: primero a través de la estetización fascista del arte, luego a través de la estetización de la mercancía y de su imagen en el capitalismo de consumo.

[9] Véase Hans Magnus Enzensberger, "The Aporias of the Avant-garde", en *The Consciousness Industry*, Nüeva York, Seabury Press, 1974, pp. 16-41. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1974 [traducción castellana: *Teoría de la vanguardia* (trad. de Jorge García), Barcelona, Península, 1997].

En este sentido, el fin del arte ya ha llegado en la versión de Bürger y la retórica revolucionaria de fines de la década de 1960 no sería en todo caso sino una repetición disparatada: la utopía como un *pastiche*. Sin embargo, ese tipo de condena global no da cuenta de las especificidades de una situación histórica en la que, tras un hiato de represión y amnesia que duró casi treinta años, volver a descubrir la vanguardia histórica podía generar, en efecto, una vez más, una intensidad de las energías utópicas que a esa altura la tradición del alto modernismo (Thomas Mann, Kafka, Benn) ya no podía proveer. Curiosamente, y por razones históricas muy diferentes, esta situación concierne tanto a Alemania Occidental como a los Estados Unidos.

Más aún, siempre me resultó tan poco satisfactorio el discurso sobre el fin del arte con su decreto burocrático de politizar todo arte, como años más tarde la batahola triunfalista sobre el fin de la utopía. En este marco uno quisiera preguntar también si acaso lo que se agotó no fue un cierto tipo de arte y, con el mismo alcance, un cierto concepto de arte más que el arte *per se*. En retrospectiva queda claro al menos que el postulado del fin del arte era sumamente ambiguo. Formaba parte todavía de una mentalidad vanguardista convencida de que sabía a ciencia plena dónde estaba el punto de inflexión de la historia y de la estética; al mismo tiempo, aunque tal vez de manera menos consciente, daba expresión a la crisis misma de la mentalidad vanguardista/modernista. En este sentido, paradójicamente contribuyó a crear las bases para que en la década de 1970 resurgiera aquel tipo de arte y literatura que los escritores del *Kursbuch* de 1968 hubieran considerado incluso más afirmativo y regresivo que las obras de la década de 1960, para las cuales estaban redactando un irónico obituario. Parece ser una ley de la cultura moderna: cuanto más enfático el obituario, tanto más pronta la resurrección.

Obviamente, ni el arte ni la literatura murieron a fines de la década de 1960. Sí fue el fin de aquella doble vía de la utopía estética del modernismo y la vanguardia histórica, una utopía en la cual el arte se veía funcionar a sí mismo como un elemento esencial para la transformación radical de la sociedad a la vez que como un agente para la sal-

vación y la redención. La última fase del proyecto vanguardista de politizar la estética, de superar el arte en la vida, fue alcanzada en la República Federal de Alemania cuando en 1968 surgió la demanda de politizar el arte, una demanda que, en realidad, resultó más bien en un documentalismo empobrecido en términos epistemológicos y estéticos que en un empobrecimiento de la imaginación. No pretendo desconocer en este contexto cuán útil y oportuno fue el documentalismo en el contexto alemán, donde contribuyó a atraer a la atención pública sobre temas políticos como Auschwitz y el Tercer Reich, así como sobre las luchas anticoloniales. Sin embargo, la pretensión del documentalismo de constituir la última vanguardia estética se refuta con facilidad. En cualquier revisión crítica se comprueba que no tuvo lugar la unión de lo político con lo estético, postulada por Benjamin en "El autor como productor" y esgrimida con entusiasmo por aquellos que postulaban el fin del arte. Esa politización específica del arte culminó en una entropía estética y, de esa manera, anticipó en un cuarto de siglo el anquilosamiento de lo anti-estético en el dogma de la corrección política.

Problemas similares surgieron empero en lo que podría describirse como el último bastión del modernismo en la década de 1960. La etapa final de la preocupación del modernismo por las políticas del lenguaje y por la autorreferencialidad fue alcanzada en la misma época por los experimentos con el lenguaje del Grupo de Viena, especialmente la obra tan original de Oswald Wiener, por la poesía concreta (Gomringer, Jandl, Mohn) y por el laboratorio del lenguaje de Heissenbüttel. Como en el caso de *Tel Quel* en Francia, la mayor acometida de gran parte de esta experimentación con el lenguaje consistió en revelar el carácter opresivo inherente al orden simbólico y en crear códigos alternativos, no hegemónicos, que explotaran la dimensión lúdica y la anarquía inherente al lenguaje una vez que se lo separa de la necesidad instrumental de significar. En la Alemania de esa época, ambas tendencias, la del documentalismo político y la de la experimentación con el lenguaje, eran consideradas opuestos radicales y cada una de ellas estaba ferozmente enfrentada con la otra. Su proximidad sólo surge a la luz en la retrospectiva. Es que a pesar de que diferían radicalmente sus

epistemologías y sus estrategias de escritura, ambas tendencias seguían la lógica modernista de generar conciencia, de crear conocimientos alternativos y contra-hegemónicos y, a través del medio de la literatura, de destruir ilusiones: iusiones sobre lo real y sobre el lenguaje.

Hoy se ha agotado esa lógica del *desilusionamiento*, ligada como está a la negación de la estética en tanto mera afirmación y al modernismo radical de la negatividad. Sensible como era a la temporalidad del arte en la sociedad, en la década de 1950 Adorno señalaba que la negación de lo afirmativo no podía ser sostenida indefinidamente sin transformarse en un nuevo dogma. Es inevitable preguntar qué habrá de venir ahora. La lógica del *desilusionamiento* tendrá que dejar el lugar a alguna nueva afirmación. Nietzsche suena acertado cuando afirma: "la destrucción de una ilusión no produce verdad, sino tan sólo más ignorancia", una extensión de nuestro "espacio vacío", un crecimiento de nuestro "desierto".[10]

Al observar los desarrollos literarios y artísticos desde la década de 1960, resulta claro que ni el documentalismo o los experimentos radicales con el lenguaje ni el arte minimalista o conceptual nos brindan una clave para las obras más importantes de las décadas de 1970 y de 1980: ni para Peter Handke o Botho Strauss, ni para Christa Wolf o Elfriede Jelinek, ni para Ulrike Ottinger o Valie Export, ni para Alexander Kluge o Peter Weiss, ni para Fassbinder o Syberberg, ni para Sigmar Polke o Anselm Kiefer. Si el fin de determinado vanguardismo estético se alcanzó en cierto sentido con la célebre edición de *Kursbuch* que declaró la muerte de la literatura, en otro sentido fue sellado por el doble ataque de Peter Handke al paradigma brechtiano de la vanguardia y a las prácticas de la escritura modernista sostenida por el *mainstream* que integraban los famosos miembros del Gruppe 47, que Handke etiquetó como "una impotente literatura de la descripción". Y cuando lanzó la provocación de declararse morador de una notoria torre de marfil ("*Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*"), rechazando

[10] Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, editado por Walter Kaufmann, Nueva York, Vintage Books, 1967, p. 327.

de esa manera todos los rituales literarios del desilusionamiento, quedó claro que su posición se diferenciaba tanto de la de los ideólogos del documentalismo como de la de los experimentadores con el lenguaje. La prueba más contundente de ese posicionamiento tal vez sea su obra *Kaspar*, de 1968.

Kaspar consiste en una serie interminable de frases hechas que son inculcadas en los protagonistas, lo que demuestra el carácter opresivo del lenguaje tal como funciona en la socialización. Pero al mismo tiempo, Handke ni siquiera teme volver a contar una historia muy antigua (la de Kaspar Hauser, el niño expósito del siglo XIX a quien hay que enseñarle a hablar) de una manera tan curiosamente abstracta como conmovedora, jugando con la necesidad de identificación de los espectadores. Se socava tanto la *Verfremdung* brechtiana [distanciamiento o extrañamiento] como el rechazo experimental de la narración. En tanto melodrama político experimental, *Kaspar* fue tal vez el acontecimiento teatral más exitoso de mayo de 1968, cuando el lenguaje devino un asunto político central. Obviamente, la fecha de su estreno, si bien mera coincidencia, fue fortuita. *Kaspar* vino a demostrar que "*la prise de la parole*" [tomar la palabra] conllevaba tantas dificultades como podía esperarse de cualquier "*prise du pouvoir*" [tomar el poder]. En retrospectiva, *Kaspar*, una obra que pocos recordarán hoy en día, puede leerse como un comentario inquietante de aquel otro acontecimiento teatral de aquel año que sí recuerdan todos: la ocupación del teatro Odeón en París en aras de la utopía estética y política en la cultura europea: no el fin del arte, sino el fin de una cierta estética utópica ligada umbilicalmente con la era de la modernidad clásica.

III

Reflexionar sobre la cuestión de la utopía en la literatura alemana posterior a la década de 1960 tal vez nos brinde algunas claves sobre los cambios acaecidos desde aquella época. Dichas reflexiones, tentativas, como no puede ser de otra manera, se desprenden del consenso de que estas

obras más recientes no pueden seguir siendo medidas por el criterio de la experimentación con el lenguaje, o por la lógica de la abstracción o del minimalismo. El paradigma de la izquierda vanguardista tampoco puede enarbolar postulados contundentes en una época en la que la promesa de alternativas socialistas a la cultura de mercado se ha desvanecido en el olvido. Esas variadas prácticas estéticas siguen existiendo como vanguardismos residuales y por momentos llegan a tener poder y capacidad de persuasión. Sin embargo, ya no es igual la estructura de la temporalidad que recorre el subtexto de las afirmaciones futuristas de la vanguardia histórica. Las prácticas estéticas con fuertes vínculos con la vanguardia histórica han coexistido desde hace algún tiempo con nuevos tipos de textos narrativos y de pintura figurativa. Tal como sugirió Habermas, y todos parecen suscribir, esta situación es *unübersichtlich*, oscura, confusa y opaca, pero tal vez en ello resida su fuerza.

Ya no existe aquel único patrón denominado vanguardismo que permitía medir toda producción artística. Sin embargo, la razón de este desarrollo no consiste, tal como pretende Bürger, en que fracasó el ataque de la vanguardia contra la institución artística y que, por esa razón, las formas anteriores y más nuevas de expresión artística pueden coexistir en una plural felicidad, con la posibilidad, que de hecho se cumple, de poder ser cooptadas por igual por la institución y por el mercado. Queda claro que no resulta satisfactorio el enfoque de *anything goes*, todo vale, incluso en esa versión teórica más ambiciosa; tenemos que comenzar a trazar otras distinciones en el seno de un *corpus* creciente de obras y de prácticas artísticas que se posicionan de manera harto crítica y con claros objetivos en la cultura contemporánea, tenemos que analizar su relación con el mercado y con las instituciones, sus específicas estrategias estéticas y sus postulados en diferentes grupos de lectores y espectadores.

Uno de esos criterios valorativos se refiere al alcance con el cual las obras posteriores a la década de 1960 siguen brindando, a través de sus propias estrategias estéticas, reflexiones o más bien huellas intertextuales que remiten al proyecto de la estética modernista y vanguardista, en lugar de olvidar simplemente lo que Adorno denominaba el estadio

más avanzado del material artístico (una definición que por cierto no carece de problemas). Naturalmente, la dificultad reside en que gran parte de la producción literaria más reciente es descripta con precisión y criticada por igual como una mera regresión a la narración, la subjetividad, la identidad, la autoexpresión: en los textos literarios tanto como en el deseo más simplista de experiencia, identidad, autenticidad impera soberano el olvido del modernismo. Gran parte de la *Neue Innerlichkeit* [nueva interioridad] y de la afición por la autobiografía, de los así llamados *Erfahrungstexte* (textos basados en la experiencia) y de los *Verständigungstexte* (textos autobiográficos y confesionales) que inundaron el mercado literario en los últimos años llevan la falla estética de ese olvido. Sea como fuere, los mejores textos de las décadas de 1970 y 1980 reflexionan sobre su propia diferencia con respecto al modernismo y a la vanguardia y lo hacen de múltiples maneras textuales. Quisiera mencionar tan sólo a modo de ejemplo *Neue Geschichten* [Nuevas historias], de Alexander Kluge, *Ästhetik des Widerstands* [Estética de la resistencia], de Peter Weiss, *Kein Ort. Nirgends* [En ningún lugar, en parte alguna], de Christa Wolf, *Die linkshändige Frau* [La mujer zurda] o *Die Lehre der St. Victoire* [Las enseñanzas de Santa Victoria], de Peter Handke, o *Die letzte Welt* [El último mundo], de Christoph Ransmayr. En materia de artes visuales, podrían señalarse las pinturas históricas de Anselm Kiefer de principios a mediados de la década de 1980 y la obra de Christian Boltanski sobre la memoria en la fotografía o sus instalaciones, como *Missing House* en lo que otrora fue el barrio judío de Berlín, el *Scheunenviertel.*

No intento englobar a estos artistas como posmodernos; cualquier estudioso de la cultura alemana contemporánea es consciente de las grandes discrepancias políticas y estéticas entre Kluge, Weiss y Kiefer, Handke, Christa Wolf. La producción de Weiss y Kluge se remonta a principios de la década de 1960, Handke y Kiefer no aparecieron en escena hasta fines de esa década, Handke hizo su aparición con mucho ruido en el encuentro del Gruppe 47 en Princeton en 1966, Kiefer surgió tan sólo un par de años después, con bastante poco éxito al principio. La escritora Christa Wolf ocupa un lugar especial por ser mujer y

por provenir de un país de Euorpa Oriental en el que la problemática del modernismo llevó la impronta de fuerzas políticas y literarias muy diferentes respecto de las de Occidente. Cierta mirada muy generalizada suele diferenciar a Weiss y a Kluge como escritores políticos de izquierda, anclados en la década de 1960, de la *Neue Innerlichkeit* apolítica de Handke y de la fascinación narcisista de Kiefer o de Syberberg por el fascismo, tanto más cuestionable. Esas lecturas se basan sin embargo en un débil contextualismo y en un deficiente sentido de las preocupaciones estéticas. No logran reconocer que Peter Weiss no sólo estaba escribiendo para una izquierda nostálgica cuando creó *Ästhetik des Widerstands* [Estética de la resistencia], sino confrontándose de manera innovadora y llena de potencialidades con temas como la subjetividad y el género, la historia y el mito; tampoco llegan a ver que el tratamiento al cual Kiefer somete a la iconografía fascista no representa una mera fascinación por el fascismo, sino que surgió de la necesidad de elaborar una herencia de iconos nacionales tan reprimida en las artes visuales como en la esfera pública de la izquierda liberal de la República Federal de Alemania; no dan cuenta de que, desde un principio, el proyecto literario de Kluge se diferenciaba tanto de las pretensiones realistas del documentalismo como lejos estaba Handke de la *Neue Innerlichkeit.* Y no es una coincidencia que la compleja obra narrativa de Ingeborg Bachmann, su ciclo *Todesarten*, sólo fuera "descubierta" después de que pasó la hora de aquella fase de la escritura femenina signada por Karin Struck y Verena Stefan.

Tal vez la cuestión de la utopía permita un acercamiento diferente a dichos escritores y artistas. Seguramente mi observación previa acerca de que el arte y la literatura contemporáneos han perdido la confianza en el futuro y ya no sostienen la mística del vanguardismo, volviéndose en su lugar hacia el pasado y la historia, hacia la memoria y el recuerdo, no puede resultar suficiente si la intención es definir la posterioridad del arte y la literatura contemporáneos, su *Nachträglichkeit* (dilación, retraso) en relación con el modernismo. Después de todo, la historia y el recuerdo fueron aspectos centrales del mismo modernismo (como es evidente en las obras de Nietzsche, Freud, Proust, Thomas

Mann, Döblin y Broch) y el problema mismo de la memoria fue constitutivo de las estrategias narrativas modernistas. Pero si lo que se busca es identificar el elemento utópico en el modernismo y en la vanguardia histórica, podrá encontrarse aquello que distingue a las obras contemporáneas de sus predecesoras y aquello que diferencia aquel giro reciente hacia la historia, la memoria y el pasado de las maneras en que los modernistas se enfrentaban a la temporalidad.

En este sentido, identificaría con cierto esquematismo tres registros de la imaginación utópica en el arte y la literatura del siglo XX: la utopía de superar el arte en la vida, la de la textualidad radical y la de la trascendencia estética.

La utopía de la superación del arte en la vida, tal como argumentaba Peter Bürger, fue articulada en primera instancia en la órbita de la vanguardia histórica que va del dadaísmo al surrealismo francés. Esa dimensión, que luego volvió a ser articulada teóricamente en la década de 1960 por Marcuse y otros, está definitivamente terminada. Terminó no porque llevara, tal como Marcuse mismo fue el primero en señalar, a una disolución regresiva de la dimensión estética ("desublimación represiva") ni tampoco, como argumentó Adorno, porque traicionara la frágil verdad del arte en el mundo reificado. Más importante es que ya no resulte viable porque el paradigma vanguardista con el que estaba ligada perdió su poder de convicción, tanto en el campo político como en el estético. La demanda enfática de que el arte juegue un papel más importante en aras de cambiar la vida y la sociedad se reveló como una peligrosa ilusión, especialmente si se recuerda la estetización que el fascismo hizo de la política. Aquel postulado tampoco se puede sostener en términos teóricos. Si la modernidad, como argumentó convincentemente Max Weber, se caracteriza por una diferenciación acelerada de las esferas, no se puede esperar que ninguna esfera por separado, y mucho menos aún la esfera estética, se haga cargo de producir un cambio radical de la sociedad por sí misma. Tengo para mí que el argumento acerca de la superación del arte en la vida estuvo ligado fundamentalmente con la situación posrevolucionaria tras el año 1917 y tomó sus energías de la promesa política de una revolu-

ción que llevara a una sociead radicalmente nueva. Hoy esas demandas carecen de todo sentido.

En segunda instancia nos encontramos con la utopía del texto radicalmente nuevo y moderno que, en tanto texto, retiene su separación de la vida, mientras se alía con un movimiento político radical –Brecht por la izquierda, Ernst Jünger y Gottfried Benn por la derecha–. Esta utopía se basaba en la noción de la trascendencia de la sociedad y la cultura de la clase media, que a su manera prometían tanto el fascismo como el comunismo. También se construyó basada en la convicción de que los nuevos modos de representación estética tenían que cumplir un importante papel en ese proceso de transformación social y política. Hoy esta convicción ya no es compartida por muchos, ni tampoco resulta viable; en cierto sentido, es como si finalmente el argumento del límite del crecimiento hubiera socavado también la convicción estética de que "cuanto más modernista, mejor". Tras un siglo de experimentos con la narración, el lenguaje, el medio y la forma, resulta difícil de sostener la noción de otra revolución vanguardista hacia nuevas formas de representación. Nuestra época no se caracteriza por las revoluciones enfáticas ni por las nuevas fronteras, ni tampoco suscribiríamos aquella demanda de Rimbaud que exigía "*il faut être absolument moderne*" [hay que ser absolutamente moderno]. La creencia en el poder transformador del arte pertenece a una época en la cual las promesas redentoras del arte no habían sido erosionadas por la cultura consumista y por una historia política que debería hacernos estremecer ante toda demanda absolutista de politizar el arte.

El agotamiento de esos dos paradigmas de la utopía se debe en gran medida a la misma razón: las demandas políticas sobrecargaron los circuitos del arte. Lo que los diferencia en mayor medida es que el primer paradigma aboga por la *Aufhebung* [superación], mientras el segundo insiste en la continuación del proyecto estético por derecho propio. Ambos coinciden sin embargo en dar por sentado el nexo entre la revolución política y la estética.

En tercera instancia nos encontramos con la utopía de la trascendencia estética, el descubrimiento de aquel lenguaje distinto con el que

fantaseaba Rilke, aquella música distinta que deseaba oír Gregor Samsa en la *Metamorfosis* de Kafka, o aquella pureza de la mirada a la que se dice que sólo el arte abstracto pudo aspirar. Mientras el primer registro de la utopía elimina por entero la obra de arte en tanto obra, el segundo conserva la obra, pero en gran medida al servicio del progreso de un proyecto político. Podría decirse que sólo esta tercera dimensión depende entera y enfáticamente del especial estatus estético de la obra y de sus efectos sobre la experiencia. La obra preserva y encarna el momento utópico en una cultura que, por lo demás, está totalmente reificada. Lo que resulta central a este proyecto es el arte modernista de la epifanía, una experiencia temporal fuera del flujo regular del tiempo y que sólo puede lograrse en tanto experiencia estética.[11] En resumen, uno podría hablar de la utopía del alto modernismo, que está desligada de las demandas de transformación social en la misma medida en que está desligada de la exigencia de que la obra de arte exprese alguna verdad política sobre su tiempo.

Parece evidente que en las décadas de 1960 y 1980 fuimos testigos de un desvanecimiento de las primeras dos formas de energía utópica que impulsaron el modernismo y la vanguardia. Lo que volvió a legitimarse, casi siempre de manera acrítica y con formas regresivas, es el estatus especial de la obra de arte como soporte de una dimensión utópica. Se reafirmaron las dimensiones estéticas y utópicas de la literatura y del arte en contra del dogma de lo anti-estético. Sin embargo, cambió la naturaleza de aquella dimensión utópica. Desapareció la confianza en que podía alcanzarse la mirada pura y sólo quedó su deseo: las paletas de pintor que se estrellan en la obra de Anselm Kiefer. En el intento de ese artista por elaborar la imaginería del fascismo alemán, la política y la historia han vuelto inviable una metafísica de la pureza de la mirada. En Peter Weiss, la esperanza de transformar radicalmente un mundo de violencia y opresión, un objetivo a alcanzar con la ayuda sustancial de la estética, queda suspendida en el futuro del

[11] Véase Karl Heinz Bohrer, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance* [Lo súbito: sobre el momento de la apariencia estética], Nueva York, Columbia University Press, 1994.

subjuntivo con el que termina *Die Ästhetik des Widerstands*.[12] La previa confianza de Kluge en el surgimiento de una esfera contra-pública se transformó en la noción de que ser hoy un escritor es como ser "un guardián de los últimos residuos de la gramática del tiempo", de la diferencia entre el presente, el futuro y el pasado, y que escribir en la era de los nuevos medios es como enviar una "*Flaschenpost*", poner un mensaje en una botella y lanzarla al mar. Con esa imagen, usada por Adorno décadas atrás para posicionar la Teoría Crítica, Kluge se encuentra con Adorno en la posmodernidad.

Es en ese contexto de pérdida de confianza en los poderes utópicos del arte para imaginar, aproximarse o encarnar una plenitud utópica (en la vida, en el texto o en la trascendencia) donde el giro contemporáneo hacia la historia, la memoria y el pasado asume su plena significación. Lo que está en juego en Weiss, Kiefer, Wolf, Müller y Kluge no es la creación de la epifanía utópica tan central al modernismo, ni su reverso, la estética del terror y la violencia que constituye la marca de tantas obras literarias y artísticas del modernismo. Ambos modos están ligados fundamentalmente a la fe modernista en la transcendencia efímera, en atravesar la opresiva continuidad del tiempo, en la disrupción redentora, en última instancia, en alguna alteridad radical en una vida distinta. Sin embargo, esa vida distinta siempre se oponía al presente cotidiano que parecía empantanado en los valores tradicionales opresivos, en el dolor y el prejuicio, en la reificación en todos los niveles. Sin embargo, cuando el presente mismo ha soltado las amarras de la tradición, cuando la saturación mediática barre con la diferencia espacial y temporal al hacer que todo lugar, todo tiempo, sea accesible a través del *replay* instantáneo, el giro hacia la historia y la memoria también puede ser leído como un intento de encontrar un nuevo anclaje. La confianza depositada en la memoria en la esfera social marca el deseo

[12] Sobre la cuestión del vanguardismo en la novela de Peter Weiss véase Andreas Huyssen, "Memory, Myth, and the Dream of Reason: Peter Weiss's Die Ästhetik des Widerstands" [Memoria, mito y el sueño de la razón: la Estética de la resistencia de Peter Weiss], en *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, pp. 115-138.

de resistir a la delimitación de la subjetividad y a la desintegración de la cohesión social. El arte de la memoria se opone a la desublimación estética y a la ideología de lo anti-estético. Pero en última instancia, nuestra cultura toda es inquietada por la implosión de la temporalidad en la sincronicidad expansiva de nuestro mundo mediático.

No es una coincidencia que "la obra de arte" haya retornado en esta época de reproducción, diseminación y simulación ilimitadas. El deseo de historia, de la obra de arte original, del objeto museal auténtico, es paralelo en mi opinión al deseo de lo real, en un tiempo en que la realidad se nos escapa más que nunca. La vieja oposición realidad/utopía ha perdido su simple estructura binaria porque nos damos cuenta de que la realidad no está simplemente allí afuera, sino que siempre es el ámbito de alguna construcción, como lo es la utopía; aun así, es diferente de ella. Al mismo tiempo, en la literatura ya no se sostiene la vieja dicotomía entre historia y ficción; no en el sentido de que no exista una diferencia, sino, por el contrario, en el sentido de que la ficción histórica nos puede brindar un sustento en el mundo, en lo real, por más ficcional que termine siendo.

En la medida en que elabora en lugar de perpetrar cínicamente esta problemática de utopía/realidad, ese tipo de literatura puede incluso ayudar a mantener la tensión entre ficción y realidad, entre representación estética e historia. Es en el intento de mantener dicha tensión, dicha dialéctica, contra la tentación del simulacro, donde veo operar las energías utópicas en la literatura contemporánea. En muchos de los textos mencionados aquí hay una intertextualidad utópica con el pasado que busca dar un fundamento al lector en la temporalidad, yendo más allá de la mera cita superficial y arbitraria.

No puede existir utopía en el ciberespacio porque no hay ningún lugar allí desde el que pueda surgir la utopía. En esta era de proliferación ilimitada de imágenes, discursos, simulacros, la misma búsqueda de lo real se ha vuelto utópica y esa búsqueda está investida fundamentalmente de un deseo de temporalidad. En ese sentido, entonces, las obsesiones con la memoria y la historia que observamos en el arte y en la literatura contemporáneos no son regresivas o simplemente escapistas.

En la política cultural de la actualidad, ocupan una posición utópica, por un lado frente al nihilismo posmoderno *chic* y cínico y, por el otro, frente a la visión del mundo neoconservadora; ambos desean precisamente lo que no puede ser obtenido: historias estables, un canon estable, una realidad estable.

Fuentes bibliográficas

1. Pretéritos presentes: medios, política, amnesia ["Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", en: *Public Culture*, primavera de 2000].

2. Escapar de la amnesia: los museos como medio de masas ["Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium", en: *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia,* Londres y Nueva York, Routledge, 1995 (traducción castellana de María Luisa Balseiro publicada en *El Paseante*)].

3. Anselm Kiefer: el terror de la historia y la tentación del mito [Anselm Kiefer: "The Terror of History and the Temptation of Myth", en: *Twilight Memories,* ob. cit. (traducción castellana de Alberto de Lorenzini, publicada por Fundación Proa en el catálogo de la muestra "Anselm Kiefer", curador: Robert Littman, Buenos Aires, 1998)].

4. El Holocausto como historieta. Una lectura de *Maus* de Spiegelman ["Von Auschwitz in die Catskills und zurück", en: Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (eds.), *Bilder des Holocaust,* Colonia, Böhlau, 1997)].

5. Monumentos y memoria del Holocausto en la era de los medios ["Monuments and Holocaust Memory in a Media Age", en: *Twilight Memories,* ob. cit.].

6. Monumental seducción: Christo, Speer, Wagner ["Monumental Seduction", en: *New German Critique* 69, otoño de 1996].

7. El vacío rememorado: Berlín como espacio en blanco ["The Voids of Berlin", en: *Critical Inquiry* 24:1, otoño de 1997].

8. Miedo al ratón: las transformaciones de Times Square ["Fear of Mice: Transformations of Times Square", en: *Harvard Design Magazine,* invierno/primavera de 1998].

9. Palimpsesto 1968: Estados Unidos/Alemania ["Palimpsest 1968: USA/Deutschland", a publicarse en "Belles Lettres/Graffiti" (título tentativo de la publicación del congreso de 1998 sobre el año 1968, realizado en el Deutsches Literaturarchiv, Marbach)].

10. Recuerdos de la utopía ["Memories from Utopia", en: *Twilight Memories,* ob. cit.].

Índice de ilustraciones

Todas las obras de Anselm Kiefer han sido reproducidas por gentileza del autor.
Las páginas de *Maus* se reproducen por gentileza de Editorial Emecé.

7. *Maus*, Buenos Aires, Emecé [1986], 1994, vol. 2, p. 41.

8. Edificio Philip Johnson, cerca de lo que fue Checkpoint Charlie. Foto: del autor, 1996.

9. Checkpoint Charlie con estatua de la libertad dorada. Foto: Elisabeth Felicella, 1995.

10. Zona del muro entre Leipziger Platz y Puerta de Brandenburgo antes de 1989. Foto: gentileza de la Universidad de Columbia.

11. Vista Este a través de la obra en construcción de Potsdamer Platz con Info Box. Foto: Elisabeth Felicella, 1995.

12. Albert Speer. Eje norte-sur. Maqueta. Foto: gentileza de la Universidad de Columbia.

13. Instalación en el vacío. Foto del autor, 1991.

14. Helmut Jahn, Edificio Sony. Potsdamer Platz, maqueta. Foto: gentileza de la Universidad de Columbia.

15. Henry N. Cobb, Edificio Quartier 206, en Friedrichstrasse. Foto: Berlín, Visionen werden Realität, 1996.

16. Jean Nouvel, Edificio Quartier 207, en Friedrichstrasse. Foto: Berlín, Visionen werden Realität, 1996.

17. Richard Rogers, Edificio de oficinas, Linkstrasse (Potsdamer Platz) Maqueta. Foto: Berlín, Visionen werden Realität, 1996.

18. Museo Judío, anexo al Museo de la ciudad de Berlín. Maqueta, por Daniel Libeskind. Foto: estudio Daniel Libeskind.

19. Museo Judío, anexo al Museo de la ciudad de Berlín. Plano, por Daniel Libeskind. Foto: estudio Daniel Libeskind.

20. Museo Judío. Vista del espacio con puentes. Foto del autor.



Índice

IV
Utopías del pasado, recuerdos del futuro

Andreas Huyssen



En busca del futuro perdido

Cultura y memoria en tiempos de globalización

"Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años -escribe Andreas Huyssen- consistió en el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro tan característico de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX. Desde los mitos apocalípticos sobre la ruptura radical de principios del siglo XX y el surgimiento del 'hombre nuevo' en Europa a través de los fantasmas de la purificación de la raza o de la clase propios del nacionalsocialismo y del estalinismo, hasta el paradigma norteamericano de la modernización posterior a la Segunda Guerra Mundial, la cultura modernista siempre fue impulsada por lo que se podría denominar 'futuros presentes'. Desde la década del ochenta del siglo XX, el foco parecería haber pasado de los futuros presentes a los pretéritos presentes."

Dan cuenta del fenómeno la importancia creciente de la memoria del Holocausto; los debates sobre monumentos, museos y lugares que configuran la dimensión cultural de las políticas de la memoria; el interés dominante por las temáticas de la memoria y el olvido en los países poscomunistas o en las sociedades posdictatoriales de América Latina, como también, en otro plano, los programas de restauración historicista de los viejos centros urbanos, el auge de las autobiografías y de las novelas históricas o el marketing masivo de la nostalgia.

A partir de este reconocimiento, Huyssen busca explicar en términos históricos y fenomenológicos lo que se define como un desplazamiento radical en la experiencia y en la percepción del tiempo, e interpreta a lo largo de una serie de ensayos notables la serie de argumentos que expresan en el espacio global y local la cultura memorialística contemporánea.



Fondo de Cultura Económica